НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

1992
2





Богородиця.
З альбома Дмитра Блажейовського
«Українські релігійні вишивки».— Рим, 1984.
Фоторепродукція Валерія Хлібцевича.



Спаситель.
З альбома Дмитра Блажейовського
«Українські релігійні вишивки».— Рим, 1984.
Фоторепродукція Валерія Хлібцевича.



Микола Стратілат.
Софія Київська.
Гравюра. Київ. 1985.

ЖУРНАЛ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕТНОГРАФІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ І МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

2 1992

Науково-популярний журнал

Рік заснування 1925

Виходить один раз на два місяці

БЕРЕЗЕНЬ — КВІТЕНЬ

(234)

КИЇВ

НАУКОВА ДУМКА

У ЖУРНАЛІ

Адреса редакції
252001 МСП, Київ-1
вул. Михайла Грушевського, 4
Телефон 228-58-73

Науковий редактор *О. Г. Костюк*
Редактори відділів *І. М. Власенко, В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак*
Художні редактори *М. І. Стратілат, В. П. Литвиненко*
Технічний редактор *Т. М. Шендерович*
Коректор *Г. С. Божок*

Здано до набору 12.02.92. Підп. до друку 06.04.92. Формат 70×108/16. Папір друк. № 1. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 11,03. Обл.-вид. арк. 9,14+вкл. 0,24-9,38. Тираж 7500. Зам. 7-15. Ціна 1 крб. 80 к.

Київська друкарня наукової книги. 252030 Київ 30, вул. Леніна, 19.

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 2 (234) март—апрель 1992. Научно-популярный журнал Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского АН Украины и Министерства культуры Украины. Основан в 1925 г. Выходит 1 раз в 2 месяца. (На украинском языке). Главный редактор А. Г. Костюк. Киев, издательство «Наукова думка». Адрес редакции: 252001, Киев, 1, ул. Михайла Грушевского, 4. Типография научной книги, 252030 Киев 30, ул. Ленина, 19.



*Патріярх Київський і всієї України Мстислав.
Гравюра Миколи Стратілата. 1990.*

ВЕЛИКОДНЕ ЗВЕРНЕННЯ СВЯТІЙШОГО ПАТРІЯРХА МСТИСЛАВА

до читачів журналу «Народна творчість та етнографія»

Дорогі й улюблені!

Україна вперше за багато століть відзначає велике свято Воскресіння Господа нашого Ісуса Христа як незалежна самостійна держава. Провидіння Боже провело нашу багатостраждальну націю крізь великі випробування. Ми сім разів переплавлені в горнилі страждання, як те золото, щоб було чисте, без домішок. «А коли ви за правду й страждаєте, то ви блаженні» (Перше Соборне Послання Св. Апостола Петра, 3:14). Хоч і з великими втратами, але ми вижили за цілі століття визиску й поневолення, вступивши в останнє десятиліття XX віку.

Україна потребує тепер праці, любові своїх синів і дочок, самопожертв без очікування на особливу винагороду. А найбільше вона потребує праці на духовній ниві. Цілі покоління виховані без Бога, без віри в Ісуса Христа, без знання Божих правд, записаних у Святому Письмі. То ж яка може бути мораль, яке почуття відповідальності?

Журнал «Народна творчість та етнографія» покликаний роз'яснювати, досліджувати звичаї і культуру України. Сьогодні в незалежній Україні і в незалежній ні від яких чужих академій українській науці журнал може зробити дуже багато корисного, коли пропагува-

тиме і наші християнські звичаї. Ми народ тисячолітньої християнської культури. Навіть прадавні наші поганські звичаї і фольклор наповнилися за 1000 літ новим християнським змістом.

І ще одне. Любіть, дорогі працівники й читачі журналу, нашу Українську Незалежну (Автокефальну) Православну Церкву, яка зберегла нашу рідну українську мову у Богослуженні, і всі наші звичаї. Саме за це, а не за що інше, вона піддається критиці. Але вона росте, розвивається як Церква Христа, як Церква народу і для народу — «і сили áдові не переможуть її» (Євангелія від Св. Матвія, 16:18). Єднайте нашу культуру з нетлінними вартостями християнства — і святе спасенне Воскресіння Христове наповнить новим величним змістом воскресіння України.

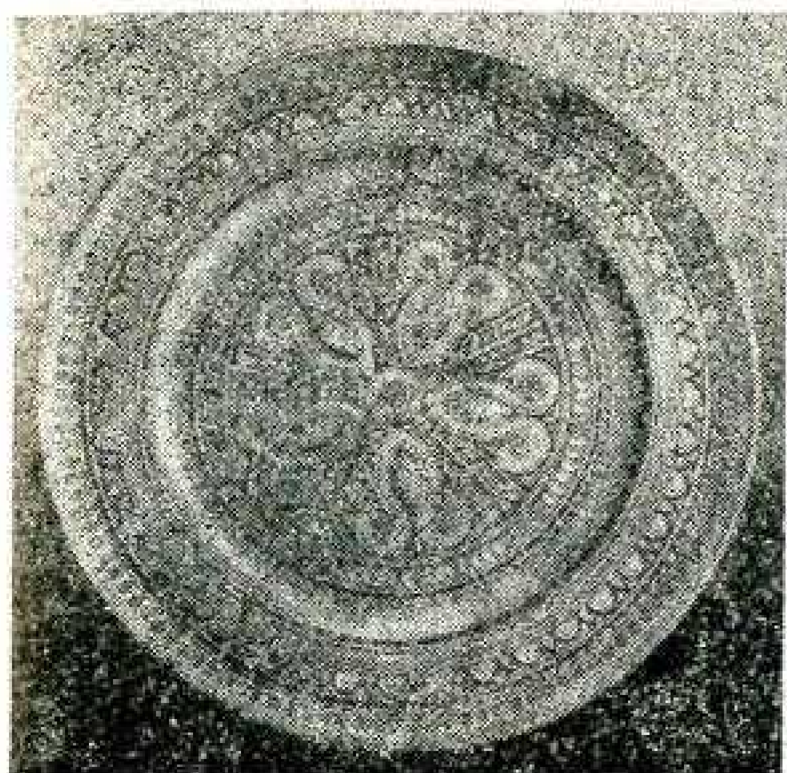
Христос воскрес! Істинно воскрес!

Патріярх Київський і всієї України

+ Мстислав



Святковий натюрморт.
Фото Степана Філіпчука. 1992.



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

МИКОЛА ЛИСЕНКО І ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У березні виповнилося сто п'ятдесят років від дня народження Миколи Лисенка — широкознаного українського композитора, диригента й піаніста, фольклориста і педагога. Він був одним з подвижників національної культури, «творча діяльність яких не може бути відокремлена від їх громадської роботи»[1]. Служіння рідній землі Микола Віталійович вважав найпершою своєю турботою, він віддавав людям палку душу й гаряче серце громадянина і патріота.

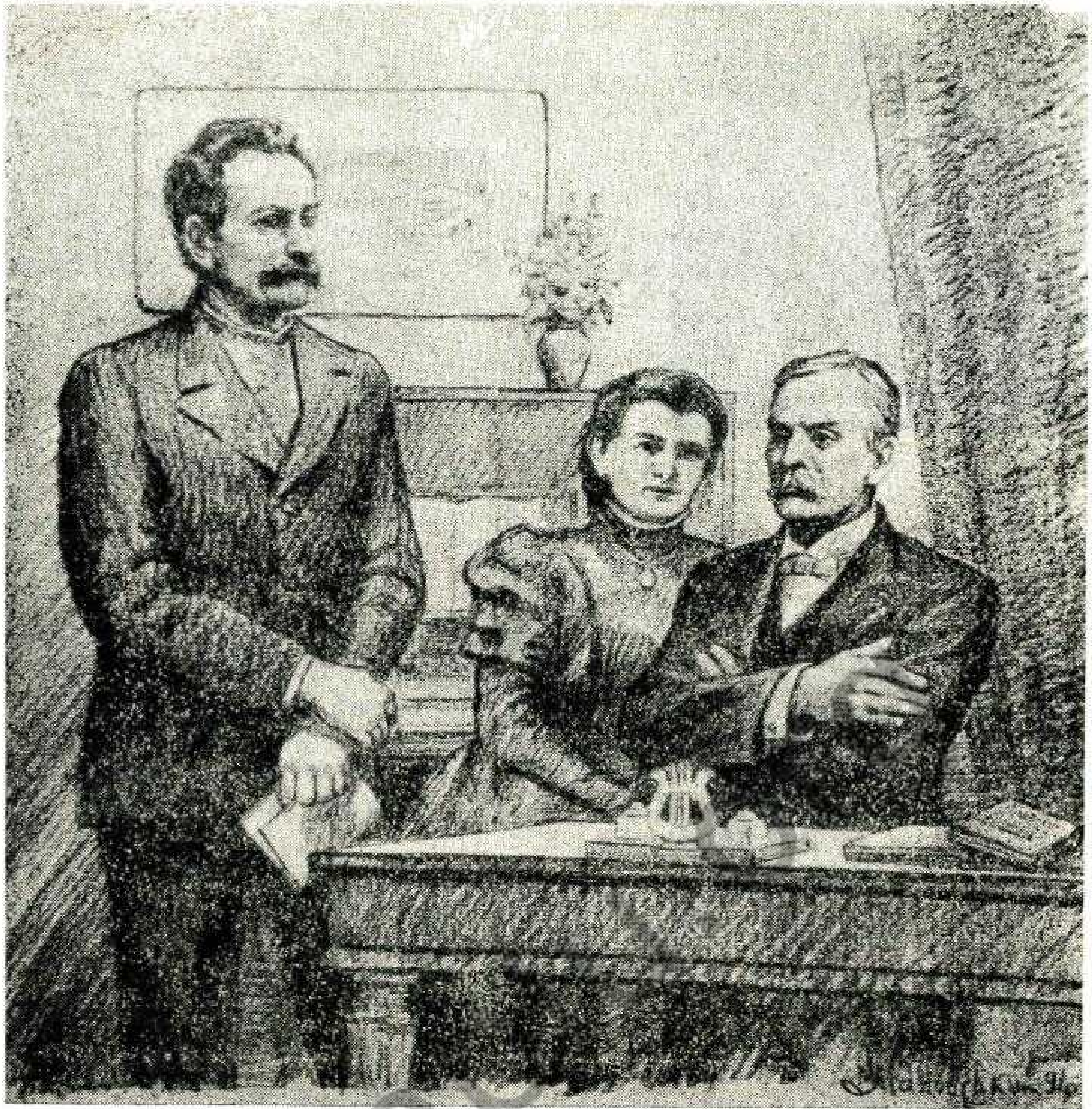
Тому ім'я Лисенка посідає одне з чільних місць у пантеоні українських діячів минулого, з його самовідданою працею пов'язані найпримітніші досягнення в самобутній національній культурі. Микола Віталійович створив і очолив професіональну композиторську школу на Україні, заснував її на грунті всебічного переосмислення кращих народних пісенних і танцювальних мелодій, як також найвидатніших національних мистецьких традицій.

Складно назвати хоча б один музичний жанр, обійдений мудрим розумом, добрим серцем і роботящими руками славного композитора. Чи то в обробках народних пісень, чи в романсах, у хорах, операх й інструментальний п'єсах — усюди він виступав як прогресивний художник, палкий поборник і пропагандист усього кращого і найжиттєвішого. Формування світогляду М. Лисенка і його мистецьких смаків проходило в умовах становлення і розвитку національної самосвідомості народу. Величезний і визначальний (до останніх днів життя) вплив на нього — представника заможного класу — справили творча й громадська діяльність великого народного пророка Тараса Шевченка. Син полтавського поміщика схилив голову перед колишнім кріпаком, відданість Миколи Віталійовича гуманістичним ідеалам виявилася сильнішою за класові догми й інтереси.

Свій перший оригінальний твір М. В. Лисенко написав на слова безсмертного «Заповіту», й відтоді його муза ніколи не розлучалася з «Кобзарем». Саме ця книга відкрила композиторові глибоку душу простої людини-трудівника, показала його смуток і журбу, його незламну силу й мужність, незламне поривання до світла й щастя. Тому М. В. Лисенко і став в українській музиці несхитним поборником соціальної правди й громадянського прогресу, наснажив свою творчість волелюбними ідеями і прагненнями.

Значний вплив на світогляд початкуючого музиканта мав його найближчий приятель і родич (троюрідний брат) М. Старицький. Він сприяв пробудженню у Лисенка національної свідомості, зацікавленості життям і побутом звичайних людей. Літні вакації хлопці проводили, як правило, на селі, вивчали народні звичаї та обряди, збирали пре-

[1] *Рильський Максим.* Зібрання творів у двадцяти томах.— К., 1988.— Т. XV.— С. 419.



Іван Франко, Олена Пчілка та Микола Лисенко. Мал. художника Мар'яна Маловського. Олівець. Київ. 1991.

красні селянські пісні, записували танцювальні мелодії і хороводи. «Увесь той багатий матеріал — згадував пізніше композитор — не пропадав даром; наче та крапля по краплі зцілющої та живущої води западала у молоду душу. Прийшов свій час до роботи, уже зосталося хіба занотувати той матеріал та в ноти завести, а він був уже не чужий, змалку чуваний, душею перейнятий, серцем засвоєний...»[2]. Так «краплю по краплі» збирав Лисенко зерна людської мудрості. Вони проросли на грунті великого таланту, перетворились у гіллясте дерево, котре, зігріте душевним теплом любові до народу, збагатило українську культуру чудовими плодами натхненної творчості.

Під час навчання у Київському університеті юнак близько зійшовся з гуртком радикально настроєних студентів, брав діяльну участь у нелегальних сходках і зібраннях. Дискусії, що нерідко виникали, свідчили про загальні політичні інтереси тодішньої молоді. Про це мовиться в одній з відозв, наведеній М. Старицьким у спогадах про Лисенка: «...вирішено було одноголосно, що малоруський народ складає осібну націю, багату всіма даними для культурного розвитку й участі на повний голос у слов'янському концерті, що чесний, свідомий малорос повинен віддати всі свої душевні сили для піднялтя в народі самосвідомості й розвитку, що до всіх братів-слов'ян він повинен ставитись дружно й допомагати їм у боротьбі з гнобителями, що в полі-

[2] *Лисенко М. В.* Про народну пісню і народність в музиці.— К., 1955.— С. 39.

гичних і соціальних прагненнях він сповідує ті ж самі ідеали, що й передові його брати...»[3].

Лисенко зайнявся активною музично-громадською роботою, став одним з організаторів студентського художнього аматорства. Він утворив університетський хор, виконував з ним українські пісні (переважно у власних аранжуваннях), доклав немало зусиль для запровадження інших форм художнього дозвілля молоді. Зокрема, Микола Віталійович був музичним керівником спектаклю за «Наталкою Полтавкою» І. Котляревського, а до п'єси «Простак» Гоголя-батька написав музику. В зв'язку з цим трапилась перша сутичка його з поліцією. Повідомляючи про виставу «Простака», одна з галицьких газет відмітила, що пісеньки Дяка, складені молодим композитором, становлять пародію на православні культові мелодії. Заміткою зацікавилось Міністерство внутрішніх справ і звернулося за поясненням до київського поліцмейстера, який викликав на розмову М. В. Лисенка. Композиторові довелося звернутися до знавців культової музики і за їх допомогою виплутуватися з неприємної ситуації.

Про зацікавлення М. Лисенка тогочасними суспільно-політичними справами свідчить створення ним сатиричної опери-памфлету «Андріашіада» (лібретто М. Старицького й М. Драгоманова), спрямованої проти русифікаторської політики царського уряду. Поставлена в домашніх умовах силами артистів-аматорів, опера швидко стала відомою у широких колах національної інтелігенції Києва.

Вагому роль у становленні Лисенка-художника й самовизначенні його як громадянина мала робота Миколи Віталійовича мировим посередником у Таращанському повіті на Київщині, а також навчання упродовж двох років у Лейпцігській консерваторії. Перебування в одному з кращих спеціальних навчальних закладів, де ще жили традиції таких музичних геніїв, як Бах і Бетховен, Шуман і Мендельсон, збагатило його розум і душу яскравими художніми враженнями. В Лейпцігу Микола Віталійович закінчив і надрукував Перший і Другий випуски народних пісень (для голосу й фортепіано), чим заклав основи української музичної фольклористики. Для їх підготовки композитор користувався як власними записами, так і матеріалами інших збирачів. За життя він підготував сім таких випусків (по сорок пісень кожний), дванадцять десятків хорових розкладок, два вінки веснянок, колядки й щедрівки, купальські та весільні пісні. Усі вони, поряд з художньою, мають велику наукову цінність, бо відзначаються досконалістю нотної фіксації, ладовою і ритмічною правдивістю. А процес і сам підхід до гармонізації мелодій послужили за приклад для інших композиторів, які трудились у справі розвитку національно-самобутньої музики, над тим як правдиво відтворити своєрідну інтонаційну фольклорну лексику.

Власні роздуми в галузі народнопісенної культури М. Лисенко виклав у наукових розвідках «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм», «Дума про Хмельницького і Барабаша», «Про торбан і музику пісень Відорта», «Народні музичні інструменти на Україні», в листах до І. Франка, й Ф. Колесси, що, до речі, нерідко набували форм блискучих теоретичних есе. Крізь усі наукові праці композитора червоною ниткою проведена думка, що магістральними у творчості справді національного художника мають бути народ і його пісня — одвічна і прекрасна. Такими й стали безпосередні або духовні учні Лисенка, видатні українські композитори К. Стеценко, О. Кошиць, М. Леонтович, Я. Степовий, Л. Ревуцький, С. Людкевич, П. Козицький, М. Вериківський та ін.

У Лейпцигу Микола Віталійович почав працю над великим циклом музичних перетворень віршів з «Кобзаря» Т. Шевченка, котрі склали значний внесок не тільки в духовну скарбницю свого народу, а й в культуру всіх людей. Саме там він написав перше з них — уже згада-

[3] М. В. Лисенко у спогадах сучасників.— К., 1968.— С. 39.

ний «Заповіт» (солісти, хор і фортепіано). На слова з великої книги М. В. Лисенко створив багато чудових ліричних пісень і романсів, що стильовими особливостями випливають з фольклору. А такі з них, як «Ой одна я, одна», «Над Дніпровою сагою», «Садок вишневий коло хати», «Навгороді коло броду», «Полюбилася я» і багато інших є зразками глибокого проникнення у найпотаємніші куточки людської душі, становлять щонайхудожніше вираження правдивих настроїв і переживань. Не випадково багато ліричних пісень композитора настільки полюбилися простим людям, що стали справді народними.

Зацікавленість Миколи Віталійовича викликали також філософські поезії з «Кобзаря». Зокрема, «Минають дні», «Доля», «Понад полем іде», «За думою дума» справляють враження глибоких роздумів художника над важливими проблемами життя, приваблюють тонким відтворенням внутрішнього змісту й інтонаційної природи поетичного слова.

Багато музичних творів М. В. Лисенко написав на шевченківські слова визвольного спрямування. Сюди, зосібна, належать такі широко розбудовані полотна, як кантати «Радуйся, ниво, неполитая», «Б'ють пороги», «На вічну пам'ять Котляревському», хорові поеми й хори «Іван Гус», «Наш отаман Гамалія», «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі», «У туркені по тім боці», монологи «Гомоніла Україна», «Мені однаково», «Понад полем іде» та ін. Звучання перелічених композицій сприймалось сучасниками як безпосередній відгук митця-патріота на актуальні соціально-політичні проблеми часу, як активний протест кращих представників інтелігенції проти самодержавного засилля.

Повернувшись після закінчення консерваторії на батьківщину, М. Лисенко з властивою для нього енергією продовжив творчу, виконавську і громадську роботу. Він зразу ж узявся за написання музично-сценічних композицій. Так виникли оперети «Чорноморці» (за п'єсою «Чорноморський побит...» Я. Кухаренка) й «Різдв'яна ніч» (за Гоголем). Лібретто для обох склав М. Старицький, який відтоді став постійним співробітником М. В. Лисенка на ниві українського музичного театру. І в цій галузі Микола Віталійович дотримувався прогресивних творчих засад. Він не сприймав оперного твору без народного сюжету й музики, без втілення яскравих типів і характерів.

Щоб поповнити знання з інструментовки, композитор поїхав до Петербурга, де зайнявся цим мистецтвом під керівництвом видатного знавця симфонічного оркестру М. Римського-Корсакова. Поряд з тим М. Лисенко зазнайомився з В. Стасовим, М. Мусоргським та іншими відомими культурними діячами, пропагував слов'янську музику як хоровий диригент і піаніст, організував виступи на естрадах північної столиці відомого кобзаря Остапа Вересая.

У Києві ж ніяких можливостей для надрукування або виконання музичних творів українською мовою не було (зокрема після прийняття царем Олександром II в 1876 р. ганебного Емського акту). Та незважаючи на це, Микола Віталійович переробив оперу «Різдв'яна ніч» на повнометражну оперу, написав багато хорів, пісень і романсів, фортепіанних п'єс, увесь час мріяв про створення широкого музично-сценічного полотна про героїчне минуле свого народу.

Ще до поїздки в Петербург композитор домовився з письменником І. Нечуєм-Левицьким про укладення лібретто опери «Маруся Богуславка» (на сюжет народної думи). Проте він не погоджувався з запропонованим письменником тлумаченням художньо-образної спрямованості задуму. І. Нечуй-Левицький прагнув подати традиційну побутову мелодраму, а М. Лисенко просив зосередитись на народно-героїчних і патріотичних моментах. Проте співробітництво на цьому й закінчилося. Викладені в листах до І. Нечуя-Левицького естетичні й політичні принципи Микола Віталійович використав у процесі роботи над своїм кращим твором — народною музичною драмою «Тарас Бульба». В ній широко перетворені мотиви й інтонації дум та історичних пісень, головним героєм опери є народ. Хор виступає у найдійовіших масових

сценах, серед яких центральне місце посіла картина виборів Кошового (третій акт). Тараса Бульбу змальовано в прекрасних піснях, аріях, монологах, у них він виступає як мудрий народний вождь, для якого свобода й незалежність рідної землі дорожчі за все. Значним досягненням композитора став образ Насті — дружини Тараса, котра сприймається як узагальнення героїчних українських матерів, що віддали Вітчизні найдорожче — своїх дітей.

Вперше «Тараса Бульбу» поставили тільки в 1924 р. в Харкові. Пізніше оперу відредагували Л. Ревуцький, Б. Лятошинський і М. Рильський. У цьому вигляді вона потрапила на сцени ряду міст України і за її межами. Великим успіхом «Тарас Бульба» користувався під час гастрольних виступів Київської опери у Вісбадені, Загребі, Берліні та ін.

Творчі зв'язки Лисенка з такими відомими діячами національної культури й науки, як М. Коцюбинський, М. Старицький, Леся Українка, М. Кропивницький, М. Садовський, М. Грушевський, С. Єфремов, К. Стеценко, О. Кошиць та ін., свідчать про широкий діапазон його суспільних і громадських інтересів. Особливо теплими виявились взаємини з І. Франком. Микола Віталійович особисто спілкувався з ним, композитора, зокрема, дуже хвилювала проблема професіоналізації музичної творчості в Західній Україні, розвиток якої гальмувався залишками дилетантизму й жанровою обмеженістю. М. Лисенко записав від І. Франка декілька галицьких народних пісень, котрі завдяки чудовим обробкам, здійсненим славним композитором, стали вельми популярними на всіх українських землях. Ліричні вірші Івана Яковича послужили за основу створення кількох популярних пісень-романсів: «Місяцю, князю!», «Не забудь юних днів», «Розвійтеся з вітром», «Безмежнеє поле», «Оце тая стежечка».

Наприкінці XIX ст. М. Лисенко подав хор «Ой що в полі за димове» (також на слова І. Франка), відбивши в ньому настрої «передгроззя» напередодні революції 1905 р. Твір мовби попереджує появу одного з найзнаменніших зразків «музичної публіцистики» тих років — хору-гімну «Вічний революціонер», який уперше прозвучав за народних заворушень і виявився переконливим вираженням дум та устремлінь кращої частини національної інтелігенції. Хор мовби узагальнив найпримітніші стильові риси народних історичних, козацьких, а також революційних пісень. Нині він сприймається як символ революції 1905—1907 рр., як прояв потужного інтелекту художника-громадянина, натхненного на мистецький подвиг визвольними прагненнями й пориваннями передових сил народу.

Українську вокальну лірику й хорову літературу Лисенко збагатив також творами різних форм, написаними на слова Лесі Українки, П. Куліша, М. Старицького, В. Самійленка, О. Олеся, М. Вороного, С. Воробкевича, Дніпрової Чайки, та багатьох інших. Він став першим українським інтерпретатором поетичної спадщини Г. Гейне, А. Міцкевича, С. Надсона.

Проте робота композитора не обмежувалась одними лиш хорами й солоспівами. Крім уже згадуваних опер, М. Лисенко виступив автором ряду інших, таких як «Наталка Полтавка», «Утоплена», «Енеїда», «Сафо», «Ноктюрн», трьох опер для дітей — «Коза-Дереза», «Пан Коцький» «Зима й Весна». Будучи талановитим піаністом, Микола Віталійович доклав немало зусиль до створення різних за змістом і формою фортепіанних п'єс. Він пробував свої сили також у симфонічній і квартетній музиці. На жаль, ще мало досліджені культові піснеспіви композитора (зокрема, «Молитва за Україну», «Пречиста Діво, мати Руського краю», «Камо пойду от духа Твоєго»), що приваблюють високою почуттєвістю, настроєвим спокоєм, на диво майстерним перетворенням специфічних українських духовних інтонацій і старовинних кантових традицій.

Упродовж свого життя М. Лисенко навчав музичному мистецтву молодих людей. Він був першим, хто поставив питання про система-

тичне виховання національних музичних і театральних кадрів. У 1904 р. Микола Віталійович відкрив у Києві музично-драматичну школу, з якої вийшло багато чудових молодих фахівців, зокрема співаків, котрі успішно виступали на багатьох європейських сценах. Особливою ж славою користувались такі вихованці, як Л. Ревуцький, О. Кошиць, К. Стеценко, В. Верховинець, М. Полякін, М. Микиша, Б. Романицький, О. Ватуля і ряд інших.

Справжнім подвигом в умовах імператорської Росії стала діяльність Лисенка — хорового диригента. Він організував кілька професіональних капел, провів з ними ряд концертних мандрівок по Україні. Виступи хорів під керівництвом видатного композитора пробуджували національну свідомість і визвольні настрої серед народних мас, учили їх поважати історію своїх людей, їх високі духовні надбання, викликали розповсюдження хорового руху в Україні, що в умовах царського гноблення набувало важливого громадського значення.

Отже, Микола Лисенко в усьому проявив себе видатним художником-громадянином. Він не уявляв своєї діяльності поза суспільством, любив рідну землю, усе життя турбувався про те, щоб покращити побут простих людей. Микола Віталійович щиро захоплювався тими, хто виступав проти гнобителів, палко співчував їм і постійно прагнув хоч чимось допомогти. Про М. Лисенка громадянина й патріота свідчить і те, що він постійно перебував під наглядом імперської поліції. Кілька разів у нього провадили обшуки, а в 1907 р. навіть заарештували.

Особистість Лисенка як людини, котра щиро вболівала проблемами визволення рідної землі, чітко проступає у його листуванні з друзями. Мовби перегукуючись з Великим Кобзарем, який свого часу затаврував сумнозвісних «землячків», які відмовились від своїх людей і свого роду й племені та стали на службу до злочинного режиму, Микола Віталійович писав до свого полтавського приятеля Г. Маркевича: «Що вам живеться погано, то це не диво, бо кого ж уряд тепер не тисне, крім чорної сотні і такої іншої рвані-наволочі?

Але й поділом же вам, полтавцям, коли ви всі дожилися до того, що у вас громади, гурта, громадського свідомого життя немає — усі ви, філістери, позамикалися у своїх господах, позалазили на українську фортецю — піч, і байдуже всім вам до всього на світі: аби мені, мовляв, тепло та спокійно було. Тут у Києві всі знають, що робиться в Полтаві, як вона поводиться в національному питанні і в громадському житті, і всі обурюються особливо на старих, і особливо на молодих, які проквасюють життя своє на общеруські вопроси та оглядаються на російських лібералів, щоб не заподозрили їх, крий Боже, в узості хохлацкой національной. Раби, підніжки, грязь, годували колись ляхів своїм м'ясом, а тепер єдіноє неделімоє кривословіє[4] плекають. Ні одпору, ні протесту, ні солідарності між собою. Полтава умерла — це пустка, наслєдіє Пушкаря полтавського, отож за те московські кати і їх виблюдки-землячки катують вас і доїдають. Це Божа кара! Може, гостро я кажу, але жовч кипить од лукавства землячків, які все покидали, зреклися усього святого і пішли услід за розбишацьким режимом і кривословієм, приспособившись до пирога государственного і обчеського»[5].

Ці думки і слова безпосередньо нагадують Тарасові рядки не лише сумнозвісними «землячками», а й горе-патріотами, кожний з яких:

Та отечество так любить,
Так за ним бідкує,
Так із нього, сердешного,
Кров, як воду, точить...

або знамените «Посланіє»:

Раби, подножки, грязь Москви,
Варшавське сміття — ваші пани...

[4] Так Лисенко іменував офіційне православіє.
[5] *Лисенко М. В.* Листи.— К., 1964.— С. 418, 419.

На жаль, усе сказане М. Лисенком — це не тільки «родимі плями» минулого, бо і в нашому нинішньому бутті ще немало так званих лібералів, «землячків», як і «держиморд», про яких згадував у виступах Президент України Леонід Кравчук.

У нас уже стало своєрідним стереотипом, що, мовляв, справжнє визнання ролі й творчої спадщини того чи того художника починалось тільки після встановлення радянської влади. Щодо М. Лисенка спершу так і було. В двадцяті роки його пісні, хори й романси, монументальні кантати становили значну частину репертуару солістів і різних професіональних і аматорських капел. «Думка», приміром, давала цілі концерти, де звучали хорові обробки Миколи Віталійовича, такі його оригінальні композиції, як «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі» й «У туркені по тім боці», котрі неодмінно звучали поряд (одна за одною) і тлумачилися Нестором Городовенком ніби своєрідний музичний диптих, «Іван Гус», «Наш отаман Гамалія», «Сон» (на слова О. Маковея), «Жалібний марш», «Вічний революціонер», кантати «Радуйся, ниво неполитая» та «Б'ють пороги» і багато інших. Співаки світової слави С. Крушельницька, М. Менцинський, О. Мишуга, І. Козловський скрізь, де вони бували, обов'язково виконували вокальні композиції Лисенка. Вони ніколи не зникали з репертуару М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, М. Микиші, І. Паторжинського, М. Донця. А скільки чудових хвилин переживали присутні на концерті, де звучав сумний і ніжний дует «Коли розлучаються двоє» в інтерпретації таких славних артистів як І. Козловський і М. Гришко!

Тоді ж на сцени щойно утворюваних національних театрів потрапили «Тарас Бульба», «Різдв'яна ніч», «Утоплена», «Енеїда» та інші опери Лисенка. Одначе все це відбувалося до тих пір, як тільки усталився культ особи й почалися жорстокі гоніння на українську культуру. Твори Лисенка один за одним зникають з репертуару капел, оперних театрів, окремих виконавців. Отож недовгий період відродження і виявився «розстріляним».

Після смерті «вождя всіх народів», у пору хрущовської відлиги деякі музично-драматичні полотна Миколи Віталійовича знову почали з'являтися на сценах. Одначе це тривало недовго. Про твори славного композитора, як і про кращі зразки спадщини інших авторів, знову «забули», а дехто й уявлення не мав про їх існування.

Відзначення ж пам'яті видатних митців набуло чисто зовнішніх форм: урочистий вечір, присвоєння того чи того імені якомусь театрові або навчальному закладові, спорудження пам'ятника, найменування вулиці чи площі. В свідомість людей мовби нарочито передусім заганялося ім'я письменника, живописця, композитора і менше всього дбалося за живе слово і його зміст, про малярський образ або мелодію. Широка популяризація духовного набутку мало кого хвилювала. А Микола Віталійович заслужив, щоб його співи, як і, приміром, слова Шевченка та інших видатних національних поетів, стали набутком мільйонів, щоб вони постійно звучали в душах, розповідали про смуток і печаль, про радість пізнання і відчуття прекрасного, щоб вони стали невід'ємною часткою внутрішнього єства кожної людини, котра любить рідну пісню і свято шанує її творців.

Лисенко віддав народові усе, що він мав доброго. Тому всі ми вправі сподіватися, що його мужні й прекрасні солоспіви, хори, кантати й опери знайдуть щирий відгук у серцях кожного члена нашої громади, котрі не тільки вболівають долею великої культури України, а й пишаються нею. А це і стане прекрасним та довічним пам'ятником нашому славному і великому композиторові!

Микола ГОРДІЙЧУК

Київ

В історичному розвитку жанрової системи українського фольклору пісні протесту проти соціального і національного гніту завжди займали чільне місце. Однак вивчення їх за роки радянської влади було вкрай незадовільним. Керуючись принципом горезвісного «класового підходу» до національно-визвольних рухів, все, що не вкладалось в прокрустове ложе дозволеного і ідеологічно витриманого, або відкидалось, ніби його зовсім не було, або на нього навішувався якийсь ярлик, що по суті означало упереджену, заздалегідь однозначну негативну оцінку.

Вивчення національно-визвольної боротьби заохочувалось в українській фольклористиці до тих пір, поки воно торкалося слов'янських народів взагалі або історії України XVI—XIX ст. Але як тільки хронологічні межі зміщувалися в 1917—1920-ті або 1942—52-ті роки, відразу ж починалося старанне уникнення гострих кутів, одностороннє висвітлення подій, запонадливо по-рабському підпорядковане схемі всенародної боротьби за утвердження радянської влади. Тому серед публікацій пожовтневого фольклору ми не знайдемо пісень «Про Крути» (розстріл студентів добровольців, що захищали Київ від полків знавіснілого ката Муравйова), «Про Базар» (розстріл котовцями 359-ти полонених на Житомирщині), повстанських пісень часів Гетьманщини. Поза дослідженнями фольклористики вимушено опинилися «набожні», «патріотичні», «січові», «сокільські», «пластові», «тюремні», «табірні» пісні.

У даній статті зосереджено увагу на повстанських піснях часів Великої Вітчизняної війни й перших повоєнних років — шарі пісенності, на який до останнього часу було накладено суворе вето. Тих, кого вони оспівували, трактували однозначно, із знаком мінус, — вороги народу.

Українська Повстанська Армія (звідси назва — повстанські пісні) виникла у жовтні 1942 року й вела боротьбу як з фашизмом, так і більшовизмом — двома тоталітарними системами, які для утвердження свого панівного становища обрали політику винищення всього інакомислячого. У повстанці йшли ті, хто на власному досвіді або на досвіді своїх рідних переконався, яка доля була уготована західноукраїнській людності німецькими поневолювачами, і радянськими «визволителями». Це була переважно свідома молодь, яка заради врятування власного народу кидала батьківський дім, терпіла злигодні, жертвувала власним життям або розплачувалась за свій патріотизм у фашистських або енкаведистських застінках.

Тривалий час, протягом якого все, що пов'язане було з діяльністю УПА, висвітлювалось необ'єктивно, на догоду пануючим ідеологічним настановам. Про фольклор УПА в радянських виданнях не могло бути мови. Однак він міцно тримався в свідомості народу й дожив до наших днів. Замовчувати його — значить, відвертатись від дійсності, поступатись перед правдою, фальсифікувати історію.

«Про «бандерівщину» як ворожу антирадянську боротьбу колишніх «німецьких поліцаїв», «прислужників фашизму» склався недвозначний погляд здебільшого під впливом відкритих судів, на яких розглядались випадки справді немилосердного знищення українськими націоналістами радянських урядовців та їх сімей, котре, звичайно, не можна ні забути, ні виправдати. Але ніколи на цих судах не відкривались причини цієї жорстокості. Адже вона була викликана лютим терором НКВС на західноукраїнських землях. Гори трупів з ознаками нелюдських тортур, що були застосовані до арештованих в 1939—41 рр. вихідців із Станіславщини, Львівщини, Дрогобиччини, Ровенщини, Коломийщини, виявлені після відступу радянських військ 1941 року, а також впізнані їх родичами й близькими й перезахоронені у 80-х і 90-х роках товариством «Меморіал», засвідчують найтяжчі злочини тоталітарної системи. На таке масове винищення західноукраїнської людності не можна було реагувати інакше, як організованою боротьбою

бою. Розраховувати в даній ситуації на совістність каральних органів не можна було. Тому зрозумілими стають і розпач, і ненависть тих, чиї родичі й близькі потрапили в м'ясорубку НКВС, тих, хто керувався гаслом «око за око, зуб за зуб». До того ж слід враховувати ще одну обставину. Не можна на УПА валити всі гріхи, скоєні боївками СБ (служби безпеки), під маскою яких діяли нерідко загони НКВС[1].

УПА стримувала натиск репресій і в повоєнний час. Важко собі уявити, яких би розмірів вони досягли, якби не протидії повстанців планомірному й добре організованому геноциду щодо західноукраїнського населення, що почався ще в 1939 р. і продовжувався у післявоєнний час. Адже споконвічні мрії західноукраїнської людності про возз'єднання у вересневі дні 1939 року були розтоптані й потоплені в крові. За рік перед цим була розформована КПЗУ, яка діяла в складі Польської комуністичної партії. Члени ЦК КПП були викликані в Москву й розстріляні без суду й слідства. Тисячі західноукраїнських комсомольців — студенти вузів ні за що потрапили на лави підсудних. Зважмо — не членів якихось терористичних організацій, не борців проти радянської влади, а тих, що щиро вітали її, що вірили в нове вільне життя, яке прийде після звільнення від польсько-шляхетського гніту.

1,7 мільйона депортованої на Сибір західноукраїнської людності після 1939 року — це продовження політики геноциду проти українського народу, розпочатої ще в 1914 році, коли після окупації Галичини в заслання були відправлені кращі представники галицької інтелігенції. Депортація 1939—1941 і 1947—55 років — злочин проти народу, але він, певно, не йде ні в яке порівняння з масовим знищенням в тюрмах Дрогобича, Ровно, Станіслава, Львова, Тернополя в 1939—41 роках не лише інтелігенції, а й звичайних селян, робітників, службовців, які були розстріляні, не знаючи за собою ніякої провини. Це були так звані профілактичні заходи, залякувальні акції, своєрідний спосіб нищення національної самосвідомості. Злочини енкавеесівців, виконані на західноукраїнських землях, стоять в одному ряду з Биковнею, Катинню, Вінницею, Куропатами, Дрогобичем й десятками інших місць захоронення жертв репресій.

Основну групу повстанських пісень складають маршові, патріотичні пісні, головна ідея яких — заклик до боротьби, до звільнення з кайдан, до руйнування тюрем. Такі «Гей же до бою, браття, за волю», «Ми українські партизани», «Гей там, далеко, на Волині», «З-за гори до хмар», «Ви, хлопці, не сумуйте», «Ми зродились із крові народу», «Гей гу, гей га, таке-то в нас життя».

Славлення козацьких вольностей, перемоги над ворогом, синьо-жовтих прапорів, мужності, сміливості, відданості Батьківщині — такий основний зміст цих пісень. Вони продовжують тематику козацьких, стрілецьких, революційних пісень, хіба що спрямування їх більш конкретизовано й підпорядковане одній меті — волі для народу, незалежності для держави. З музичного погляду це найбільш художньо завершений, стильово однорідний пласт у повстанських піснях.

Тематика повстанських пісень формувалась на основі реальних фактів, подій, ситуацій, які були осмислені в пісенно-музичних формах, причому переважав у них не хронікально-документальний спосіб зображення, а художньо узагальнений. Рідко коли зустрінемо в повстанських піснях прізвища конкретних діючих осіб, докладний опис подій. В переважній більшості героїв повстанських пісень безіменні, а ситуації не визначені ні в часі, ні в просторі, хоч легко пізнаються за ніби ненароком згаданими окремими деталями, реаліями тощо.

Чи не найчастіше в повстанських піснях згадуються прізвища й імена Василя Біласа і Дмитра Данилишина — оунівців (ОУН —

[1] Приклади розправ, які приписувались ОУН і УПА, а в дійсності були здійснені чекістами (трагедія Дермані 1943 року, вбивство інкасатора Ковельського влітку 1948 року в Городенківському р-ні Івано-Франківської обл.) наводяться в статті Святослава Пахолкіза «ОУН і її час» // Слово, 1990, листопад, № 20.

Організація українських націоналістів[2], що виникла в 1929 році в боротьбі проти польсько-шляхетського гніту). Обоє були повішені у Львові 1932 року. Їх відчайдушна мужність і незламність служила прикладом для наслідування в нових умовах боротьби після 1939 та 1941 років. Пісні про Біласа й Данилишина складають чи не найбільш варіантно розгалуджений цикл, що увійшов у повстанські пісні, як органічна їх частина.

Повстанські пісні творились і поширювались в нелегких умовах переслідувань, тюремних ув'язнень і тих, хто їх складав, і тих, кого вони оспівували. Цілком зрозуміло здебільшого ми не знайдемо в них вишуканих форм виразу, досконалих метафор і епітетів, якихось особливо оригінальних фарб для відтворення того чи того образу. Простота засобів вислову, як поетичних, так і музичних, часом певна невідшліфованість їх, нескільки не применшують значимості повстанських пісень як відбитку в поетико-музичній формі тяжких кривд, заподіяних українському народу тоталітарними системами.

Встань, Тарасе, пробудися,
На свій нарід подивися.
Як твій нарід тут бідує,
І по ляграх голодує.

Голий, босий і обдертий,
Сам у себе просить смерті.
А у ляграх сильні грати,
Мусить нарід погибати.

В повстанських піснях часто згадується смерть. Це зумовлено жахами дійсності того невимовно похмурого часу. Гинули не лише одиниці, групи, цілі військові з'єднання. У гітлерівських і сталінських планах було запрограмоване знищення всіх, хто хоч трохи прагнув до національного самовизначення, всіх інакомислячих. Зрозуміло, що породженими цими умовами настроями просякнутий весь повстанський фольклор.

Смерть здебільшого змальовується з допомогою традиційних засобів:

З нього кровця протікає,
Мов словами промовляє:
— Ой ти, земле, ой ти чорна,
Прийми тіло свого вождя.

Коновальця кати вбили,
Під явором положили.
Під явором зелененьким
Лежить вождь наш молоденький.

Згадувані в піснях учасники боротьби, як ті, що названі конкретними прізвищами, так і безіменні, як правило, гинуть чи то внаслідок зради, чи нещасливої долі, чи несподіваного нападу, чи за інших причин. За характером майже всі з досі відомих повстанських пісень споріднені з баладами.

Не оминає повстанська пісня і тих, хто став на шлях зради. В піснях про Біласа й Данилишина згадується якийсь Мотика, який видав їх і вони були повішані у Львові. В пісні про трьох хворих, що переховувались в бункері, згадується якийсь «Сокіл» (очевидно, псевдонім, бо серед повстанців в умовах конспірації було прийнято називатись не справжнім власним прізвищем), який вказав енкаведистам місце схованки їх, але вони підірвали себе гранатами й не прийняли вимогу здатись.

В повстанських піснях зустрінемо імена визначних діячів історії України. Різними шляхами йшли до утвердження самостійної й незалежної України Петро Дорошенко, Дем'ян Многогрішний, Іван Самойлович. Але всіх їх об'єднувала спільна доля: або смерть у царських казематах, або вигнання, еміграція. Якщо під гільйотину сталінського винищення потрапляли такі визначні полководці, віддані справі рево-

[2] Прищеплювання ідеологічними установами тоталітарної системи ставлення до ОУН та й самого слова «націоналіст» лише із знаком мінус повністю відкидало позитивні моменти в національно-визвольному русі, заперечувало природні права українського народу на незалежність, свободу, власну мову, історію, культуру, за які боролись оунівці і упівці. Не можна не відзначити, що серед стрільців УПА були вірмени, азербайджанці, євреї, які нарівні з українцями вели боротьбу проти насильства, репресій. Дет. про це див. у статті Василя Барладяну «Націоналізм. Що це?» // Державність / Всеукраїнський громадсько-політичний журнал.— 1991.— № 3.— С. 37—40.

люції, як Щорс, Миронов, Якір, Тухачевський, Руднєв, то вбивство С. Бандери і Є. Коновальця агентами НКВС нікого не могло здивувати. Для тоталітарної системи воно було закономірним.

З ім'ям С. Бандери пов'язується в повстанських піснях нескореність народу, його нації на утворення самостійної української держави:

I воскресне Україна,
Самовільна стане,
Розірвемо вражі ярма,
Розкуєм кайдани.

I воскресне Україна
Вона ще не вмерла,
Бо потерпів за ню в тюрмі
Провідник Бендера[3].

Ореолом мучеництва оточене в піснях ім'я Євгена Коновальця:

Прийшла вона з Роттердаму[4]
Вивісили чорну фану[5].
Ти, Євгене Коновальцю,
Чи ти цього сподівався?

Цього року сумні свята.
З Коновальця кров пролята.
Прийшла вістка на Вкраїну,
Вбито вождя на чужині[4].

Є згадки в повстанських піснях імен інших конкретних учасників національно-визвольної боротьби — Голіади і Пришляка[6], які засуджечі були до смертної кари, Старика Березанського, про долю якого в пісні не говориться, Василя Іваxівa[7], який «цілий вік страждав по тюрмах», як зазначається в пісні. Чи це справжні прізвища, чи це псевдоніми, поки що важко сказати. Довгі роки суворих заборон, витравлення з пам'яті народу сторінок його справжньої, не прикрашеної на догоду певним ідеологічним настановам історії, призвели до того, що багато імен учасників національно-визвольної боротьби канули в Лету. Справі може допомогти обнародування архівів НКВС. Однак керівництво «компетентних органів» до останнього часу не поспішало з цим. Інший шлях для глибокого розкриття теми — це звернення до архівів і бібліотек у Мюнхені, Відні, Нью-Йорку, що в сучасних економічних умовах для дослідників з України теж залишається справою майже безперспективною.

Повстанський рух офіційною радянською історіографією звинувачувався у співробітництві з німцями, хоч в основі своїй він був спрямований проти будь-яких утисків українського народу, незалежно від того, в яку уніформу рядились поневолювачі — гестапівську чи енкаведистську, румунської сигуранци чи польської дефензиви. Відомі кровопролитні бої частин УПА з німецькими з'єднаннями біля с. Кам'янка, біля гори Лопата на Львівщині, біля с. Новий Загорів (тепер Локачинський р-н Волинської обл.). Лише в крайніх безвихідних ситуаціях, аби зберегти живу силу, Українська Повстанська Армія змушена була йти на певні обмежені компроміси. Це природно для будь-яких воєнних протистоянь і властиво діям воєначальників і збройним силам всіх часів і народів.

На жаль, людське життя для «компетентних органів» не становило ніякої цінності. Зрозуміла річ, більшість червоноармійців здавалися в полон не з власної вини (згадаємо, що в перші місяці наступу німецьких загарбників цілі армії, корпуси, полки потрапляли в оточення, з якого не всім вдавалось вирватись) і насильно примушені були одягнути німецьку форму (вони переважно виконували допоміжні роботи

[3] З польських в'язниць Бандера звільнився лише в 1939 році. Він 1934 р. був засуджений до страти, заміненої довічним ув'язненням, а з 1941 по 1944 перебував у німецьких концтаборах. Два брати його Олександр та Василь знищені в Освенцімі. Батько закатований енкаведистами у своєму рідному селі Старий Угринів. Дві сестри відбули тривалі строки в тюрмах.

[4] Є. Коновалець був убитий 1938 р. в Роттердамі агентом НКВС. Йому належала ініціатива створення в 1929 році ОУН.

[5] (З нім.).— Прапор.

[6] У спогадах Голови спілки українських політв'язнів Івана Губки про Норильське повстання 1954 року згадуються імена тих, що загинули під танками. Серед них Мар'ян Пришляк (Народна газета, 1991, вересень, № 7.— С. 5). Однак чи це той самий, що оспіваний в пісні, чи однофамілець — важко сказати.

[7] Пор. Василь Івахів («Сонар») загинув в бою з німцями під с. Чернишем на Луччині в травні 1943 р. Див. «Історія УПА», репринтне видання без зазначення автора й місця видання.— С. 37.

по упорядкуванню шляхів сполучення, охороні окремих другорядних об'єктів) після репатріації їх з англійських і американських таборів, вважались зрадниками й присуджувались до тривалих строків позбавлення волі, або розстрілювались зразу ж по прибутті на батьківщину. Про жорстоке, нелюдське поводження з тими, хто повертався з полону, написані дослідження[8].

Згадуючи сьогодні тексти пісень, в яких події відносяться до років німецької окупації, виконавці, звичайно, зазначають: «Співалась за німців». А це означає, що переслідування, арешти, засудження до смертної кари, про які йшлося в цих піснях, здійснювалися німецькими «визволителями», від яких український народ аж ніяк не міг сподіватись повернення власної державності. Красномовні факти свідчать про це. Коли 30 червня 1941 року у Львові була відновлена Українська державність, гестапо арештовує Степана Бандеру, і йому довелося до 1944 року перебувати в таборах Заксенхаузена і Оранієнбургу. Проголошення Української держави викликало масові розстріли членів ОУН. До смертної кари був засуджений керівник українського легіону Роман Шухевич (згодом він стане головнокомандуючим УПА і загине в боротьбі за незалежну Україну).

Одна з особливостей повстанських пісень у тому, що творились вони великою мірою за зразками, поширеними ще в роки громадянської війни. Від них відштовхувались типові ситуації розлуки («Я сьогодні від вас від'їжджаю»), поранення й перебування в «лічниці» («Йшли три героя»), прощання з милою перед розстрілом («Останній привіт тобі, мила», співалась на мелодію «Раскинулось море широко»).

Значне місце в повстанській пісенності займали переспіви відомих свого часу у Червоній Армії пісень. Тут і «Ой що ж то за шум учинився» з її дошкульним висміюванням ворога, тут і «Цвіла, цвіла калинонька» П. Голубничого з її вірою в перемогу повстанців, тут і славнозвісний «Огонек» М. Ісаковського (в українському варіанті «В бій за славу коханого»). Є пісні, які своїми витоками простягуються до хронологічно віддаленіших поетичних і мелодико-інтонаційних джерел: «Ой пустіть, пустіть, нехай гляну» (Некрасовський романс «Что ты жадно глядишь на дорогу»), «Розпрощався стрілець із своєю ріднею» (каторжанська «Лишь только в Сибири займется заря»), «Там попід лісом, темним бором» (російська про отамана Чуркина), «Український народе, вставай зі сну» (французька «Марсельєза»), «Хай землю виорють гранати» (грузинська «Суліко»)[9].

Всі ті віршові і музичні форми, які були властиві найрізноманітнішим жанрам української пісенності з строфічною будовою й відповідними їм музичними конструкціями, зачинами, прийомами розгортання наспіву, повторами, підхватами і т. п., знайшли застосування і в повстанських піснях. Зв'язок з кращими традиціями минулого помітний на запозичених образах козацької вольності, степового орла, буйного вітру, граючих сурм, мотивах прощання, розлуки з милою, дівочої вірності, материнських сліз за арештованим енкаведистами або гестапівцями сином, картин походу, кінної валки з пораненими.

Водночас у повстанських піснях виразно окреслились такі незвичні для традиційної творчості образи, як брязкіт кайдан, грати на вікні в тюрмі, тортури спрагою, масовий розстріл з кулеметів засуджених до страти, виявлення «катами» криївки, відмова від помилування, передачі арештованим тощо.

Уява складача пісні фіксує такі моменти, як шум серед ночі під'їжджаючої автомашини:

Приїхало авто, загуркотіло,
Сам я не знаю, по кого,
Чотири німці, а два гестапівця
По мене, хлопця молодого.

[8] Дет. про це див., наприклад, в кн. Ніколаса Бетелле «Последняя тайна», опубліковану 1974 року англійським видавництвом «Андре Дейч».
[9] Див.: Співаник УПА, Регенсбург.— 1950.



Святий Юрій.
З альбома Дмитра Блажейовського
«Українські релігійні вишивки».— Рим, 1984.
Фоторепродукція Валерія Хлібцевича



Пасхальний натюрморт
Фото Олега Кузьменка 1989

В іншій пісні, про масовий арешт німцями підпільників, теж підкреслюється нічний приїзд карателів:

Нічка була темна,
Всюди було тихо,
До нашого села
Під'їжджало лихо.

Німці під'їжджають
Попід кожну хату,
Арештують друзів
За підпільну працю.

Син передає перед розстрілом привіт своїй милій й висловлює надію, що вона повернеться з таборів до рідні й буде його пам'ятати:

Коли вже народ відсвяткує
Народнеє свято весни,
Тоді ти, дівчино, про мене згадай
Та й душу мою спом'яни.

Мати збирає на останні гроші передачу для сина, але в тюрмі довідується, що сина вже розстріляли:

Я купила передачу
На останнії гроші.
Передайте передачу
За впокій його душі.

У сім'ях знавців повстанських пісень, як правило, зустрічаємо родичів, що брали безпосердню участь в повстанських загонах, були репресовані й загинули в таборах. Повстанські пісні в родині загиблого — це свого роду родинна реліквія, пам'ять про тих, хто передчасно пішов у небуття, однак не скорився на посули ворога, не пішов на зраду своїх ідеалів.

В тюрмах і таборах співались, звичайно, й класичні зразки пісенності, з оспівуванням туги за рідним домом, спогадів про дитинство, юність, жалю за понівеченим життям. Імпонували арештантам, засланцям «Та забіліли сніги білі», «Сижу за решеткой в темнице сырой», «Дзинь-бом, дзинь-бом, слышно там идут», «Зелений гай, пахуче поле в тюрмі приснилися мені» П. А. Грабовського і «А вже літ як двісті» А. Свидницького, «Лети, моя думо» і «Ми по таборах» Р. Купчинського.

Як зазначає у своєму романі «Сад гетсиманський» І. Багряний, співали й «Інтернаціонал», вкладаючи в нього свій, інший, ніж колись зміст: «Коронним номером був «Інтернаціонал». Як же ж він звучав в таких обставинах, цей задрипаний, заяложений «Інтернаціонал». Металіді (прізвище співкамерника, організатора хору — *О. П.*), звичайно, на це розраховував. А це була зовсім інша, пісня, грізна, з зовсім іншим змістом, ніби пророчиста, символічна і «контрреволюційна». Так, так, контрреволюційна, хоч ніхто в ній не змінив ані слова.

Ми всіх катів зітрем на порох!
Повстань же, військо злидарів...

Безперечно, що Металіді взяв його до репертуару для того, щоб воскресити, а по простоті душевній, розраховуючи, що, якщо «всиплеться», то буде виправдання: він співає не що-небудь, а речі ідеологічно витримані, бо яка ще ідеологічно витриманіша річ є за «Інтернаціонал»?

Але «Інтернаціонал» лишився недоспіваний. Приблизно на половині з усіх правих і лівих, і нижніх камер забило тривогу по телеграфу, пісня враз згасла, хор вклався на підлогу, й всі завмерли в чеканні, захропли для проформи. Довго нікого не було чути, як грюкали двері, і вскочили до камери сполохані й заспані начальники з найстаршим на чолі, з тим альбіносом.

— Заключонниє! Садітєсь!!![10]

Є відомості про творення табірного епосу. А. Білинський наводить текст «Думи про Мирона Львівського, бойовика оунівського», де засуджувалась поведінка дівчат, які, шукаючи способів вижити в нелегких умовах табору, йшли «брудом-манівцями», зраджуючи своїх наре-

[10] *Багряний Іван.* Сад гетсиманський. Роман.— Дніпро, 1990.— № 8.— С. 35.

чених. Вона співалась в таборах Караганди, подобалась хлопцям-засланцям, а її «мелодія дійсно нагадує думу»[11].

Особливо частим у тюремному фольклорі було звернення до образу матері, спогадів про тепло її рук, про її клопоти й переживання.

Ти колисала мене в колисці.
І пригортала мя до грудей,
Не одну нічку ти не доспала, }2
Я сон зганяла з твоїх очей. }

А як згадаю літа дівочі,
Як чорну косу чесала ти,
Тепер у тюрмі щодня, щоночі }2
Ту чорну косу мечуть кати. }

А біле тіло зпухло, зчорніло,
Щодня, щоночі нагайка рве,
Прощай, матусе, не май надії, }
Бо твоя доня в тюрмі умре. }

Були й пісні, присвячені місцям ув'язнення:

Ой Норильськ — заполярнеє місто,
Місце каторги, спецлагерів,
Там гуляє криваве злодійство
І насильство ЧК оперів.

Лиш одні політичнії в'язні,
Що за правду і волю сидять,
В котлованах замучені, грязні
Кам'янисту породу довблять.

Тюрми й табори лишили настільки незгладимий слід в житті народу, що потрапили навіть в колядки, веснянки — жанри ніби зовсім не придатні для оспівування таких похмурих, зловісних сторінок нашої історії.

В колядці «Смутний вечір, святий вечір» (на мелодію «Нова радість стала») йдеться про святкування сім'єю Нового року без батька, бо він зустріне його в Сибіру. В колядці «Бог народився в місті Віфліємі» — звернення до Ісуса, аби змилувався «над тими, що сидять в неволі, у тюрмі», у веснянці «В нашім селі на горбочку» дітьми вшановуються могили полеглих в боротьбі за волю.

Порівнюючи переспіви окремих сюжетів, мотивів, поширених ще в громадянську війну, помічаємо в повстанських піснях викінченішу форму, чистішу мову (замість суржика), наближення до традицій розспівування, властивого українському піснетворенню. Прикладом для співставлення можуть бути такі записи пісень, як «Ой ішли три друзі» і «Йшли три героя», «Там під лісом, під зеленим бором» і «Среди лесов дремучих», «Поза лісом сонце сходить» і «Командир герой Чапаєв», Ой у лісі березовім» і «Из-за гор, з-за гор кавказских». Бої, піші або кінні переходи, поранення, перебування в лазареті, туга за милою, писання листів на батьківщину — всі ці ситуації були близькі і партизанам, і повстанцям. Звідси стає зрозумілою й спільність репертуару, не дивлячись на те, що носії його опинялись і на протилежних барикадах, і в одних і тих же окопах, виступаючи проти спільного ворога.

Між тими і другими в сталінські й брежнєвсько-суслівські часи зводилась штучна прірва, хоч як це не парадоксально, але доля і тим, хто боровся за радянську владу, і тим, хто виступав проти неї, була уготована одна і та ж. Ніщо не бралось до уваги при найменшій можливості запідозрити. І тоді в сибірські табори рушали цілі ешелони з військовими, які потрапили в полон, однак не могли довести свою невинність, підпільники, яких виявило гестапо, партизани, які офіційно не були визнані відповідними органами, звичайні селяни, які колись, керуючись почуттям звичайного людського милосердя, нагодували повстанців, а цього було досить, щоб жителів цілого села заштовхати в товарняки й вивезти в Сибір, а село спалити[12].

У зв'язку з тим, що записи фольклорних творів політичного змісту здійснюються, як правило, через певний проміжок часу, коли відбиті у них події опиняться на певній відстані від реальних фактів, а збирання й популяризація пісень такого роду була під суворою забороною

[11] *Білинський Андрій.* В концтаборах СРСР 1944—1955. Спогади і спостереження з передмовою ген. Ол. Грекова.— Мюнхен, Чікаго.— 1961.— С. 80.

[12] Така доля спіткала села Посіч поблизу Старого Лисиця на Івано-Франківщині, Кам'янку Сколівського р-ну і Кореличі Перемишлянського р-ну Львівської обл., Антонівці Шумського р-ну Тернопільської обл.

й записування їх починається лише тепер, нарешті, досить специфічні умови побутування повстанського фольклору, вивчення цього жанру становить значні труднощі. По суті, маємо можливість повстанський фольклор досліджувати на основі записів, здійснених в останні роки й збережених у свідомості не стільки самих учасників національно-визвольної боротьби, скільки їх нащадків, членів їх сімей тощо.

Для простеження життєдіяльності повстанських пісень, процесів творення й поширення, усного побутування, глибокого входження у свідомість народу набирає значення метод співставлення варіантів. Для прикладу порівняймо три варіанти пісні, в якій текст має дворядкову віршову строфу ААВВ, а наспів АВСД. Ці варіанти записані на Івано-Франківщині в селах Слобода Коломийського р-ну, в м. Коломиї (виконавець з с. Великий Ключів Коломийського р-ну) і в самому Івано-Франківську (пісню співали двоє виконавиць, одна з яких проживає в с. Угринів Тисменецького р-ну, недалеко від обласного центру, а друга — в самому Івано-Франківську).

Текст першого варіанту найповніший за кількістю строф (їх 21), другий має 11 строф, а третій — 8. Але різниця між ними не лише «кількісна». Вона й у якісному наповненні змісту. Наприклад, звернення до гетьманів є в першому і другому, але немає в третьому варіанті, мотив таборів і народу, що сам собі просить смерть, є в третьому варіанті, але немає в першому й другому, згадка про смерть героя пісні в Роттердамі й вивішення чорної «фани» (прапора) є в першому варіанті, але немає в другому й третьому, звернення до дівчат, аби вишивали хлопцям ноші, а до хлопців, щоб брали кріси, є в другому варіанті, але немає в першому і третьому і т. д. Хоч співали всі три пісні на один і той же наспів, однак у всіх трьох видозмінах він постає залежно від індивідуальних особливостей співака щораз по-іншому. В поданих нижче записах наспіву різні метричні розміри, різні теситури.

Закладена в основу пісні маршовість різною мірою виявлена у варіантах, записаних від виконавців різної статі. Жіноче виконання надало пісні більше ліризму, протяжності, розспівності. Та й образний зміст ніби зміщено із сфери героїчно-заключного, маршового в сферу похоронно-оплакувальних настроїв.

♩=120

Сві-тить мі-сяць над зо-ря-ми, сві-тить мі-сяць над зо-ря-ми, за-ку-ва-ли нас в кай-да-ни, за-ку-ва-ли нас в кай-да-ни.

2 ♩=84

Сві-тить мі-сяць над зо-ря-ми, сві-тить мі-сяць над зо-ря-ми, за-ку-ва-ли нас в кайда-ни, за-ку-ва-ли нас в кайда-ни.

3 ♩=76

Одна — Двоє

Се-го ро-ку сум-ні свя-та, се-го ро-ку сум-ні свя-та з ко-но-валь-ця кров прол-ля-та, з ко-но-валь-ця кров прол-ля-та.

Ось ще приклад зіставлення кількох варіантів пісні, початкові слова якої «Там, під лісом, під зеленим бором», «Гей, попід лісом, лісом темненьким», «Там під лісом, темним гаєм». Останні записи її зроблені зовсім недавно від хору «Карпати» Львівського товариства УТОС на Першому кобзарському з'їзді в Києві, від колишніх стрільців УПА — подружжя Петра Михайловича і Марії Михайлівни Гринчишин з м. Стебника на Дрогобиччині — активних носіїв фольклору, від яких була записана переважна більшість згадуваних тут повстанських пісень.

В російських варіантах відома пісня «Среди лесов дремучих», текст якої є перекладом Ф. Б. Міллера (1818—1881) німецького вірша Ф. Фрейліграта (1810—1875). Під час громадянської війни вона співалась з текстом «Мы красные солдаты», а під час Великої Вітчизняної її переробку для партизан зробив В. Лебедєв-Кумач і вона стала відомою з словами «Сурово голос раздается».

У повстанських переспівах пісні зміст повернуто до першоджерела, тобто оспівування смерті партизана. Її, як правило, співали на похоронах загиблих:

А як вийшли на поляну
Сказали:— Сотня стань!
Сказали: — Сотня стань на струнко
І на могилу глянь.

Порівняно з російськими варіантами, відомими з репертуару сибірських козаків[14], жителів Уралу[15], український переспів став компактнішим щодо розгортання сюжету, однак в мелодичному розспіві, інтонаційному складі, віршовій формі, приспіві неважко побачити повну спорідненість.

Один — Двоє

1.3. Там під лі- сом, там під га- єм сі- чо- ви- ки і-
-дуть і на ру- ках сво- їх мо- гу- чих то-
-ва- ри- ша не- суть, і -суть, і зно- ву хма- ри по- тем-
-ні- ли, а з мо- ря йде ту- ман ска- жи, ска-
-жи чо- го за- ду- мавсь, ска- жи наш о- та- ман, ска- ман?

Повстанські пісні творились у річищі споконвічних фольклорних традицій, властивих і західноукраїнській і східноукраїнській людності. Хоч побутування їх пов'язане лише з західними областями, зв'язки з жанрами загальнонаціонального походження легко простежуються і на більш ранніх, і на найновіших зрізах розвитку фольклору. Отже,

[13] Сотня — підрозділ в УПА, що, звичайно, нараховував більше ста чоловік. Найменший підрозділ — рій, він мав 11 чоловік, 3—4 рої складали чоту, далі йшли сотні, курені, полки.
[14] Песни сибирских казаков. Вып. I, 1916.
[15] Уральские народные песни. Собр. и сост. И. С. Зайцев.— Челябинск, 1969.— С. 96.

за своїми витоками, віршовими й музичними формами, мелодикою повстанські пісні — не локальне, а загальнонаціональне явище, яке після ретельного вивчення допоможе фольклористиці глибше розкрити такі питання, як процесуальність в народній творчості, міжжанрові взаємопереходи, наповнення давніших і новіших традицій новим змістом тощо.

Нині, коли відроджується справжня історія пісенної культури народу, звільнена від будь-якої тенденційної упередженості, коли створюються національні Збройні Сили України, покликані вірно служити своєму власному народу, звернення до повстанських пісень як символу нескореності народу, його віковічних прагнень до волі, до правової державності повинно зайняти почесне місце у збирацькій і дослідницькій роботі сучасного українського фольклориста.

Олександр ПРАВДЮК

Київ

КОЛОМИЙКА У ДОСЛІДЖЕННЯХ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА

Наукові результати вивчення фольклорних жанрів, які, пробившись крізь віки, продовжують активне функціонування, мають особливу вартість, оскільки окреслюють найхарактерніші ознаки цих жанрів не тільки у минулому, а й можуть бути екстрапольовані на подальшу їх долю у фольклорному процесі. Серед них Володимир Гнатюк на перше місце поставив українську коломийку і блискуче довів правомірність такого її першенства у колі монострофічної слов'янської пісенності.

Самобутність і оригінальність тих коротких пісень стала об'єктом уваги фольклористів ще на початку минулого сторіччя, але перші спостереження мали характер принагідних дорожних нотаток, як у публікації 1804-го року «Versuch über die slavischen Bewohner der Österreichischen Monarchie», як у календарній статті Зубрицького в «Pielgziymie Lwówskiem» на 1822—23 роки; використовувалися коломийки і як ілюстративний матеріал у мовознавчих виданнях, наприклад, у відомій слов'яно-руській граматиці Михайла Лучкая (Grammatica slaworuthena sen verestoslavicao efactu in mentibus carpatkeis...).

Спробу визначити місце коломийки серед монографічних жанрів слов'янського фольклору зробив Вацлав Залеський у вступній статті до упорядкованого ним збірника, де вмістив 156 коломийкових строф (без систематизації і вказівки на час і місце запису [1], латинським шрифтом). Автор беззастережно віддає перевагу коломийкам перед іншими утворами слов'янської пісенності і намагається виявити їх жанрові особливості, але деякі його висновки, особливо щодо генетичного зв'язку з краков'яками, були піддані критиці пізнішими дослідниками, зокрема і у грунтовній розвідці, що передувала тритомному виданню коломийок, укладеному В. М. Гнатюком.

«Коломийские песни» увійшли окремим розділом у відомий збірник П. Лукашевича [2]; у передмові якого підкреслювалося гумористично-сатиричне спрямування великої кількості українських моностроф. На підставі виявлених текстуальних збігів деяких коломийок з окремими строфами довших ліричних пісень Осип Бодянський висловив припущення про те, що всі коломийки — це окремі куплети, розсипані з давніших довгих пісень [3].

Досліджуючи слов'янську народну поезію, на коломийку як оригінальний різновид української пісенності Карпат, звернув увагу відомий

[1] *Wacław z Oleska.* Pieśni polskie i ruskie Ludu galicyjskjego.— Lwów. 1833.
[2] Малороссийские и Червонорусские народные думы и песни.— СПб., 1836.
[3] *Бодянский И.* О народной поэзии славянских племен.— М., 1837.

славіст, сучасник О. Бодянського, І. Срезневський. Останній приєднався до думки свого колеги про утворення коломийок внаслідок розпаду давнішої пісенності, яка мала більш монументальний характер.

Певні аналогії коломийки з монострофічними жанрами слов'янських і неслов'янських народів побачив Жегота Паулі, про що йшлося у його пояснювальній статті до упорядкованого ним збірника «Pieśni Ludu ruskiego w Galicyji» (Львів, 1840). При аналізі праць, що торкалися питання походження та зв'язків коломийок з іншими жанрами, В. Гнатюк зауважив, що Ж. Паулі перебільшує значення цих паралелей, оскільки може йти мова лише про одну об'єднуючу ознаку, а саме короткість. Вважаємо, що це зауваження не применшує заслуги Ж. Паулі, яка полягає в тому, що він один з перших зробив спробу поставити коломийку в загальнофольклорний контекст. (Йдеться про друковані видання, а не рукописні матеріали, за якими не завжди вдається встановити пріоритетність різних аспектів у дослідженні коломийки.) Так, у рукописній спадщині 30—40 рр. Ю. Венеліна, І. Вагилевича і науковців пізнішого часу залишилися численні записи коломийок та окремі нотатки, що свідчать про невтихаючий інтерес до цього оригінального жанру.

Слід сказати, що короткість, тобто приналежність до пісенних творів, які вміщувалися в монострофу, впродовж XIX ст. служила критерієм компонування збірників, де вже наявна паспортизація зразків і посилання на попередні видання, де бачимо спроби виділити коломийки в окрему рубрику, але жанрова специфіка коломийки ще чітко не окреслена, через що до цієї рубрики відносять пісні різного розміру, ритмічної структури і змісту. Так, у праці К. Шейковського «Быт Подолян» (К., 1860) у рубриці «Каламейки» бачимо, крім коломийок, козачки, шумки і краковʼяки. Наблизившись до правильного розуміння формальних ознак коломийки, М. Закревський виявляє необізнаність з їх смисловим розмаїттям, поставивши знак рівності між ними та нісенітницями й краков'яками [4].

Упереміш з іншими пісенними жанрами вмістив коломийки й Лоначевський у своєму виданні «Сборник песен буковинского народа» (К., 1875). На тлі значної кількості публікацій різної вартості вирізняється збірник С. Счастного [5], у передньому слові якого подано досить кваліфіковану характеристику художніх засобів, розміру, ритміки й особливостей мелодій коломийок, але й цей упорядник долучив до збірника монострофічні пісні інших жанрів. Яків Головацький, упорядник чотиритомного видання «Народные песни Галицкой и Угорской Руси», близько тисячі зразків коломийок подав у розділі «Плясовые песни», тим самим визначивши походження пісні-коломийки від однойменного танцю.

Особливе місце в ряду досліджень про монострофи належить праці М. Сумцова «Коломийка» (К., 1886), в якій автор на підставі аналізу збірників Я. Головацького та Де-Волана робить висновок: коломийка є своєрідним сконцентрованим народнопоетичним виявом, формулою пісенного мотиву або побутового явища. Сучасні співці, на думку вченого, вдало використовують поетичні образи з колядок, гаївок, весільних і жниварських пісень, дум і «дбайливо складають їх у коломийку». Детально зіставивши коломийкові строфи з краков'яками, М. Сумцов заперечує думку своїх попередників про єдність їх походження, вважаючи, що коломийки — явище «зовсім особливе і серйозне і, за винятком окремих зразків, не може бути підведене під рубрику пісень танцювальних». Водночас учений приєднується до міркувань давніших дослідників про утворення коломийок внаслідок деякої деградації старої пісенності. Справедливості ради треба нагадати, що насамкінець М. Сумцов усе-таки засумнівався у застої народної поезії і висловив

[4] Старосветский бандуриста. Избранные малороссийские и галицкие песни и думы. Собрал Николай Закревский.— М., 1860.— С. 2—75.

[5] Коломыйки и шумки собрал с уст народа Счастный Саламон.— Львов, 1864.

сподівання: коломийка може стати «міцним і здоровим паростком нової поезії, коли джерело народного духу виявиться настільки свіжим і сильним, що з нього виллється дзвінка і чиста пісня»[6].

Видання наступних років — «Pokucie» О. Кольберга (1888), «Галицько-руські народні пісні з мелодіями» І. Колесси (1901) та «Гуцульщина» В. Шухевича (1902) кількістю і характером вміщеного в них матеріалу стали фактичним запереченням припущення Сумцова про застій народної поезії і водночас підтримкою його ж думки про можливий подальший розвій українського пісенного фольклору. (Тільки в одному селі Ходовичах на світанку XX ст. було записано 2326 коломийкових текстів і 41 мелодію до них. Тепер уже впевнено можна було твердити, що коломийки — це та «галузь народної творчості, яка безперестанку зростає і збагачується новим змістом, бо вони обіймають усі ясні й темні сторони народного побуту, а завдяки своїй короткій формі втискаються в найменші подробиці особистого й родинного життя, доторкаються таких життєвих проявів і дрібних рисів народного побуту, які не можуть ніяк найти місця у довших піснях»[7].

Ми не ставили собі за мету проаналізувати усі видання, де йшлося про коломийки чи наводилися їх зразки, а лише хотіли пунктирно означити найважливіші питання стосовно цього жанру, обговорювані у фольклористиці до Гнатюкової доби. Володимир Гнатюк відкрив нову сторінку у слов'янській науці у вивченні монострофічних жанрів, а серед них на першому місці коломийок.

У працях В. Гнатюка вони дістали наукову оцінку як оригінальний, самостійний український народнопісенний жанр. Концепції Гнатюка були підтримані його великими сподвижниками — І. Франком, Ф. Колессою, С. Людкевичем та їхніми послідовниками.

Йдеться про теоретичні положення Гнатюка щодо походження назви, хронологічних та генетичних витоків, взаємин з іншими видами монострофічної пісенності українського і ширше — слов'янського фольклору, а також щодо принципів систематизації коломийок.

Жодну з гіпотез про походження назви жанру вчений не вважає такою, що її можна було б з достатніми підставами перевести в розряд аксіом, але серед усіх проаналізованих вказує й на можливий зв'язок із сербським словом коло, яке стало назвою танцю, подібного до української танцювальної коломийки. Сучасні науковці, схиляючись до такого трактування, не забувають, що міркування В. Гнатюка дали імпульс для подальших поглиблених наукових пошуків у цьому напрямі.

Екскурс в історію походження коломийки був здійснений Гнатюком у зв'язку з поширюваною серед деяких науковців думкою про руйнацію української старовинної довгої пісні, яка нібито єдина може вважатися справжньою, і заступлення її невартісними уламками — монострофами, що, як вони гадали, веде до деградації народної поезії, а відтак і мови.

Ще в 1818 р. автор української граматики писав, що йому вдалося вловити тільки «слабку тінь зникаючого наріччя люб'язних його серцю соотчичів». Як відомо, Платон Лукашевич також ставив собі в заслугу врятування від остаточного загину кількох українських пісень; він писав, що на Україні вже не чути давніх пісень. Простеживши рух народної пісенності у часі у зв'язку із змінами, неминучими у всьому фольклорі, у народній ноші, звичаях і взагалі у всьому народному житті, В. Гнатюк доходить висновку, що на їх певну уніфікацію впливає розширення освіти, комунікацій та зарібкова еміграція[8].

Через те і «деякі пісні забуваються, виходять з народного репертуару і пропадають раз на все для науки, але се природна їх конечність, яка повторюється не лише в нас, а й у всіх народів... але

[6] *Сумцов Н.* Коломыйка.— К., 1886.— С. 10—11.
[7] *Колесса І.* Огляд українсько-руської поезії.— Львів, 1905.— С. 160.
[8] Етнографічний збірник, т. XXXI—XXXII.— С. 11.

творяться нові пісні, йдуть в обіг... і стають нарешті такими, що не мають чого стидатися своїх попередників» [9].

У статті «Пісенні новотвори в українській народній словесності» В. Гнатюк детально аналізує погляди попередників і сучасників на стан і прогнози побутування української народної поезії, зокрема М. Цертелева, П. Лукашевича, О. Мордовцева, П. Куліша, М. Драгоманова. Очевидно, що погляди самого Гнатюка найближчі до Драгоманівських: «Щодо того, буцімто українські пісні, як і мова, щезнуть перед солдатськими та іншими руськими, то про те, здається, нічого боятись... старі й нові пісні, котрі українські люди самі склали з свого життя й думок про нього, далеко ближчі до нової, вільної європейської освіти, ніж пісні московського солдатського й фабричного життя» [10].

На широкому фольклорному матеріалі, зібраному й опублікованому протягом XIX ст., Гнатюк демонструє безпідставність прогнозування загибелі народної поезії. Що ж до забування старих пісень і вибуху монострофічних,— що було майже одночасно відзначено фольклористами слов'янських земель, і що їх занепокоїло,— то В. Гнатюк переконливо довів: кожна історична епоха залишає спогад про розквіт, а далі поступове згасання окремих жанрів. Виживають і проявляють тенденцію до активного продукування й поширення жанри, найкраще пристосовані до суспільних потреб і естетичних уподобань народу в дану добу. Саме такою виявилася і коломийка, яку, проте, не можна беззастережно відносити до нових фольклорних явищ, оскільки, як показав В. Гнатюк, коломийки функціонували ще в XVI ст.

Йому вдалося відшукати свідчення популярності коломийок за часів Хмельниччини. До речі, вже в наш час Григорій Нудьга подав нові відомості про записи коломийок на табуляторах для лютні, що дійшли до нас із XVI ст.

Глибинна хронологія коломийки послужила одним з аргументів генетичної незалежності жанру. Володимир Гнатюк обстоював новаторський погляд на генетичні витоки коломийки, полемізуючи з тими фольклористами, зокрема із Сумцовим, котрі вважали коломийку відламком довгої ліричної пісні. Згоджуючись із багатьма положеннями Сумцова, Гнатюк рішуче виступає проти обстоювання еклектичного походження коломийок. Вочевидь переконавшись в активізації продукування і функціонування коломийкових зразків, Сумцов зробив хибний висновок про їх появу внаслідок розпаду старих форм, який у свою чергу, нібито настав через застій у народній поезії.

Володимир Гнатюк аргументовано доводить, що окремі ознаки старих форм, виявлені в коломийках, ніяк не свідчать про їх еклектичне походження, а тільки про закономірності творчого процесу, при якому поезія адсорбує елементи, що виявляються найстійкішими і здатними пристосуватися до нових умов, отож коломийки належить вважати рівноправним з іншими жанрами не тільки через їх старовинність, а й тому, що в них, як пише Гнатюк, «проявляються відгуки народного життя так само, як і в інших формах народної поезії. Таким чином, це зовсім самостійний витвір народного генія, паралельний до інших самостійних родів народної поезії. Подекуди можна їх ставити навіть вище». Таку суперлятивну оцінку вчений умотивовує тим, що коломийка, не знаючи тематичних обмежень, здатна відгукуватися на всі прояви людського життя. Вона, як пише Гнатюк, «втискається всюди за чоловіком, для неї нема нічого тайного, і звідти в ній вислоблені і радість і горе, і утіха і жаль; звідти вона дихає і повагою і жартом, звідти в ній і гумор і сатира та іронія».

Вищість коломийки перед іншими українськими народнопоетичними утворами В. Гнатюк вбачає і в її поетичних якостях — у багатстві мови, образів, порівнянь, рим, лаконічного й виразного стилю. Як настанова новим поколінням української інтелігенції звучить його по-

[9] ЗНТШ, т. 75.— С. 207.
[10] Етнографічний збірник, т. XVII, 1905.— С. XVII—XVIII.

бажання: «Хто хоче писати гарно, хто хоче навчитися вислову, з якого не можна ні слова викинути і до якого не треба ні слова додавати, той мусить учитися коломийок напам'ять».

Важливим аспектом студій В. Гнатюка над коломийками було поєднання філологічного підходу з музикознавчою характеристикою. Учений вважав мелодії коломийки незалежними від чардашів; чи не вперше було продемонстровано величезну винахідливість музик, які при заданості розміру і метро-ритміки текстів знаходили можливість урізноманітнювати мелодії. Якщо тільки в одному селі їх було зафіксовано понад сорок, то наскільки зросла б ця цифра при записуванні мелодій у кожному селі кожного повіту,— захоплено пише фольклорист.

Переконливим аргументом значимості цього пісенного жанру для характеристики народного життя стало перше фундаментальне видання коломийок. У тритомному збірнику, опублікованому Гнатюком (підготовлений 4-й том не побачив світла друку), були зібрані зразки з 213 сіл. Паспортизація і співвіднесеність з публікаціями попередників збільшують наукову вагу цього збірника.

Сучасні вчені неоднозначно оцінюють запроваджену в ньому систематизацію. Дехто з них, наприклад, закидав упорядникові формалізм розташування зразків. Але фольклористи, займаючись упорядкуванням цих дрібних, різнобарвних намистин, зустрічалися з майже непереборними труднощами. Вчені визнають слушність зауваження Гнатюка, висловлене у передмові до його зібрання про те, що жодна систематизація не може претендувати на досконалість з огляду на невловимість і різнорідність змісту та неосяжність тематичних обширів. Через те і упорядкування матеріалу в попередників має ряд хиб. В кожному разі,— пише вчений,— його систематика перший раз консеквентно переведена. І це справді так. Більше того: уважно приглянувшись до основних розділів збірника, побачимо, що попри всю розмаїтість матеріалу упорядникові вдалося окреслити основні тематичні кола, всередині яких групування велося за опорними словами.

Цей принцип систематизації виявився перспективним, і його успішно застосовують сучасні упорядники як пісенних, так і прозових малих форм слов'янського фольклору. Актуальним є і диференційований підхід до матеріалу, коли не допускалося жодного фальшування, жодної неточності, чим, на жаль, грішать і деякі сучасні видання.

Творча практика академіка Гнатюка і нині залишається взірцем для збирацької й дослідницької роботи фольклористів,— недарма Франко відніс свого молодшого колегу до генерації збирачів нового типу, які досконало оволоділи науковою методикою опрацювання фольклору. А ще Франко називає його феноменально щасливим збирачем, з яким не зрівнявся ні один з попередників, адже окрім інших етнографічних матеріалів він зібрав коло 10 тисяч коломийок.

І нарешті — Гнатюкові феноменально вдалося передбачити тенденції і напрями фольклорного процесу, а відтак — оскільки фольклор є духовним надбанням народу,— то і перспективи подальшого народного поступу: «В народній поезії нема ніколи застою... Застій у поезії показував би, що й сам народ загибає, та сього ми не добачуємо в себе; навпаки, можна зазначити, що наш народ поступає щораз вище і розвивається чимраз сильніше».

Володимир Гнатюк вірив у свій народ, у його потужні творчі потенції. Бачимо, що його пророкування справджується. Хоч крізь яке насильницьке нав'язування застою доводилося пробиватися духовній культурі української нації, вона знайшла в собі сили, щоби вистояти і вибороти нинішнє відродження.

Наталя ШУМАДА

Київ

ВИСВІТЛЕННЯ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ІВАНА МАНЖУРИ НА СТОРІНКАХ «КИЕВСКОЙ СТАРИНЫ»

Сьогодні, коли набуває винятково важливого значення дослідження історії української культури, особливо гостро стоїть проблема вивчення матеріалів «Киевской старины» та її архіву. Про це справедливо сказав на одному з пленумів Спілки письменників України М. Жулинський, який зазначав: «...насстав час, щоб кожне із цих видань (мається на увазі зокрема і «Киевская старина» — *М. К.*) вдумливо і глибоко проаналізувати»[1]. Мета цієї статті — висвітлити лише одне з питань, що входить в широку проблему вивчення матеріалів «Киевской старины». Йдеться про відображення фольклористичної діяльності Івана Манжури на сторінках «Киевской старины», оскільки дане питання повністю не розв'язане. Були спроби це зробити в працях І. Березовського[2], М. Бернштейна[3], І. Айзенштока[4], але, крім переліку публікацій праць фольклориста на сторінках «Киевской старины», вищезгадані автори далі не йшли, бо не дозволяли умови часу.

Журнал «Киевская старина» вже з перших номерів заявив про свою причетність до вивчення української народної творчості, став важливим організаційним центром фольклористичних та етнографічних сил на Україні. Діяльність І. Манжури була тісно пов'язана з цим осередком українського наукового життя.

Серед діячів вітчизняної культури минулого, мабуть, не було знедоленішого, аніж Іван Манжура. Народився він у 1851 році у Заїківці — приміській околиці Харкова в родині службовця канцелярії губернатора. У дев'ятирічному віці він мусив разом з батьком здебільшого пішки обійти 12 губернських міст (близько 6000 верст). Невдовзі І. Манжура залишився круглим сиротою. В 1876 році він брав участь у сербсько-турецькій війні, поранений; з 1877 року — дійсний член історико-філологічного товариства при Харківському університеті, а з 1891 — Московського товариства любителів природознавства, антропології та етнографії — так можна дуже коротко охарактеризувати життєвий шлях Івана Манжури. Загалом, в житті це була «дуже нещасна дюдина»[5], як писала «Киевская старина». Тяжким смутком сповнений лист І. Манжури від 6 червня 1892 року до М. Ф. Сумцова, де фольклорист розповідає про свої дитячі поневіряння, коли доводилось бути «не помнящим родства» (Т. 43.— С. 81), прийомним сином якогось пожежника. То були його «університети», які боляче і глибоко запали в дитячу душу. В кінці цього листа І. Манжура констатує: «Не правда ли, что просто диккенсовские приключения? Кто меня и моего ра е а (батька — *М. К.*) не знал в детстве — не поверит» (Т. 43.— С. 83).

За визначенням самого І. Манжури, початок його активної збирацької роботи на ниві української фольклористики відносить до того періоду, коли його, як неблагонадійного, виключили з ветеринарного інституту. Підтвердженням цього є також його лист до фольклориста П. В. Шейна від 6 жовтня 1880 року, де І. Манжура писав: «Вы спрашиваете, давно ли я занялся собиранием. Этому будет уже лет десять — с 1871 года. Приехал я на Рождество в деревню; ходили колядники, и меня, как курьез, поразили перевиренья слов у колядках с темами св. Истории... Дальше, не окончив курса в ветеринарном институте (я был исключен), я отправился в деревню Екатериносл. губ. в качестве

[1] *Жулинський М. Г.* Історія української літератури: духовні оазиси і замулені криниці // Літ. Україна.— 1988.— 22 грудн.— С. 3.

[2] *Березовський І. П.* Іван Манжура. Нарис життя і діяльності.— К., 1962. Далі, посилаючись на цю книгу, подаємо в дужках сторінку.

[3] *Бернштейн М. Д.* Іван Манжура. Життя і творчість. — К., 1977.

[4] *Айзеншток І.* Манжура і Ол. Потебня // Записки історико-філологічного відділу ВУАН.— 1929.— Т. XXII.— С. 149—160.

[5] Киевская старина.— 1893.— Т. 43.— С. 80. Далі, посилаючись на цей журнал, в тексті статті зазначаємо у дужках том і сторінку. Цитати подаємо згідно сучасного правопису.

приказчика, где мой сборник возрос до 450 номеров. Потом с небольшими средствами отправился <...> пешком по Харьковской и Екатеринославской губ. Здесь сборник возрос до 1000 №№»[6].

Захопившись збиранням перлин народної творчості, Іван Манжура до кінця свого життя був невтомним збирачем і палким шанувальником фольклору. Перші його записи ще до публікацій в «Киевской старине» друкувалися у виданні «Юго-Западного отдела Русского Географического общества», в збірнику В. Антоновича та М. Драгоманова —«Исторические песни малорусского народа», виданому в Києві 1875 року, у виданнях М. Драгоманова «Малорусские народные предания и рассказы» (1876), «Нові українські пісні про громадські справи 1764—1880»—1881 році, «Політичні пісні українського народу XVIII—XIX ст.» (1883—1885), публикації в «Русской старине» відносяться до пізнішого періоду. І. Манжура, крім українського фольклору, збирав також російські народні пісні, які записував з уст росіян, що жили на Україні, прізвище передав П. В. Шейну, і той опублікував у своєму збірнику в 1900 році.

Фольклористичну діяльність І. Манжури високо цінували І. Франко, М. Драгоманов, М. Сумцов, Л. Толстой, Д. Мордовцев і С. Русова, яка, зокрема, писала про нього, як про «фанатика фольклористики та етнографії»[7]. Навряд чи можна дати вищу оцінку фольклористові, закоханому в свій рідний край, український народ, в його вічно нетлінні і живучі джерела.

Наставниками І. Манжури як фольклориста були такі відомі українські вчені як О. Потебня та його учень М. Сумцов. Власне кажучи, вони були першими читачами і рецензентами, порадниками і помічниками. З цього приводу І. Березовський, автор грунтовної праці про І. Манжуру, зазначає: «Манжура в особі Потребні мав доброго, уважного і безкорисного учителя» (с. 391). Більше того, Манжура завжди і в усьому радився з Потебнею, вважав його поради слушними, в одному з своїх листів до члена-кореспондента Петербурзької Академії наук О. Потебні так писав: «...не оставте только меня без Ваших указаний и подталкивающего к работе сочувствия, бо в гурті, кажуть, і каша добре їсться, а то живя на хуторе и не видя ниоткуда ответа на свои увлечения, теряеш всякую энергию»[8]. І. Манжура добре розумів свій соціальний стан вихідця із народу і радів, що поруч з ним були такі маститі вчені як О. Потебня, який підтримував не тільки морально, але й матеріально, заохочував до праці: «...та мені здається, хоч стоїмо ми далеко на інших кінцях тієї «житейської драбини», але яріднішого по духу собі чоловіка кругом не чую»[9] (з листа кінця 1888—1889 року). Саме О. Потебня допоміг І. Манжурі видати збірку «Степові думи та співи».

Учнем і послідовником О. Потебні був і М. Ф. Сумцов, який «зосередив у своїй особі вивчення українознавства, особливо в галузі українського письменства»[10]. Він постійно стежив за творчим злетом І. Манжури, давав поради щодо переробки першої збірки «Степові думи та пісні», редагував збірку пісень. Оцінюючи внесок І. Манжури М. Сумцов писав: «Манжура — один з великих українських етнографічних діячів і дуже визначальна людина в фольклорі XIX віку. Багато вчених, українських і західноєвропейських, користувалися і користуються його збірниками»[11]. Перу вченого належить велика наукова розвідка на сторінках «Киевской старины» «Памяти Манжуры» (Т. 43.— С. 80—90), на розгляді якої зупинимось далі.

[6] Див.: *Березовський І. П.* Іван Манжура. Нарис життя і діяльності.— К., 1962.— С. 64.
[7] *Русова С.* Мої спогади. 1861—1879 // Записки історичної секції українського товариства в Києві. За сто літ.— К., 1928.— Т. XXV.— Кн. 2.— С. 155.
[8] *Манжура І.* Твори.— К., 1961.— С. 391.
[9] *Там же.*— С. 396—397.
[10] *Дзюба І.* З гнізда великого Потебні // Літ. Україна.— 1988.— 3 лист.— С. 6.
[11] *Сумцов М. Ф.* Малюнки з життя українського слова.— Харків, 1910.— С. 114.

Початок співробітництва фольклориста з «Киевской стариной» ми відносимо до 1882 року, з часу заснування журналу. Перший лист І. Манжури до «Киевской старины» датується 3 січня 1882 року[12]. В ньому зазначено, що творчий доробок І. Манжури становить 1200 пісень та інших зразків народної творчості, запропоновано для публікації на сторінках журналу пісню «Ой із-за гори, із-за Кубані» та два варіанти пісні про віддачу запорізьких земель панам-сенаторам «Та ще не світ, та ще не світ», «Ой з-за города Елизаветграда», три пісні про Семена Палія.

У другому листі до редакції журналу І. Манжура від 13 квітня 1882 року пропонує цілу збірку фольклорно-етнографічних матеріалів (близько 25 пісень і етнографічних записів). Цікаве зауваження автора, що ці народні пісні нового походження[13]. Це такі як «Ой лужком, лужком, понад бережком» (записана в Люботині Валківського повіту), старовинна «Славна, славна наша та Вільшана» (йдеться про с. Ольшану Богодухівського повіту Харківської губернії). Не всі матеріали, надіслані листом були опубліковані на сторінках журналу. Частина вперше побачила світ у книзі, яку упорядкувала Л. Каширіна «Народні пісні в записах Івана Манжури»[14].

За період з 1882 по 1891 рік на сторінках «Киевской старины» було опубліковано 17 народних пісень, близько 10 етнографічних записів, рецензія на збірку поезій «Степові думи та співи» (Т. 26.—С. 788—790) В. Горленка, спогади М. Сумцова «Памяти И. Манжуры» (Т. 43.—С. 80—90), а також 4 власні вірші І. Манжури і публікація до 10-річчя з дня смерті фольклориста (передрук з газети «Вестник Юга») (Т. 77.— С. 102—104). Як бачимо, вже починаючи з першого тому «Киевской старины», І. Манжура виступив як активний збирач пісень. Не менш важливо і те, що публікацію зразків народної творчості фольклорист супроводжував цінними коментарями. Тим самим І. Манжура брав участь у розв'язанні проблем, які стояли перед фольклористами XIX століття»[15]. Він не тільки записував пісні, а й сприяв роботі кореспондентів, яких мав у Чернігівській, Київській, Херсонській та Подільській губерніях. Як слушно зауважує Л. Каширіна: «Багаті за своїм змістом, високохудожні й точні записи І. Манжури становлять велику цінність і для літераторів, і для широкого кола шанувальників творчості поета і народної пісні»[16]. Побачене і почуте в спілкуванні з народом назавше залишилося в пам'яті І. Манжури, частина цих пісень, записаних з уст народу, була реалізована на сторінках «Киевской старины».

Тяжким ярмом для селянина була панщина[17]. Селяни не витрумували утисків і тільки на Правобережній Україні в 1858—1860 роках було затримано більше 3 тисяч селян-втікачів. Ця тема знайшла відображення в художній літературі. Та чи не найяскравіше виявилась вона у народній творчості. І. Манжура, пройшовши складну життєву школу, не міг не звернути уваги на животрепетну проблему. Саме їй і присвятив публікації в травневому номері «Киевской старины» за 1882 рік І. Манжура.

Фольклорист вміщує 9 народних пісень і 1 молитву, де показано долю селян в різних аспектах, різних життєвих конфліктах. Так, уже в першій пісні висловлено ставлення народу до панів двох поколінь, а саме тих, що були раніше і з якими було легше жити:

Бо не вміли старі пани
Панщини робити...
(Т. 43 — С. 357).

[12] Рукописний відділ ЦНБ АН УРСР.— Ф. № 1338, од. зб. 1. — С. 1.
[13] *Там же.*— Од. зб. 6, арк. 1.
[14] Народні пісні в записах Івана Манжури / Упорядник Л. Каширіна.— К., 1974,— 315 с.
[15] Українська народна творчість.— К., 1958.— Т. 1.— С. 135.
[16] Народні пісні в записках Івана Манжури / Упорядник Л. Каширіна.— К., 1974.— С. 13.
[17] История Украинской ССР : В 10-ти томах.— К., 1983.— Т. 4.— С. 260.

і молодшого покоління, яке жорстоко експлуатує трудящих, не дає навіть перепочинку:

Оглянулись назад себе,
Аж і пан наш їде.

(Т. 43. — С. 357).

І тоді вже дістається отаману за те, що незношені снопи хоч:

Ой раді б ми ізносити,
Так росяна нива,
Ой побила мене з вами
Лихая година.

(Т. 43. — С. 358).

За добрі наміри отамана пан платить йому злом — карає його. Ще більшу екзекуцію терплять селяни:

Та кого б'є, кого лає,
Кого так питає:
— Ой чого ж ви, хлопці, сіли,
Чом ви снопів не носили.

(Т. 43. — С. 358).

І як не виправдовуються селяни, що «нивка мокра», але пан не зважає на це і карає їх. Так було не тільки в слободі Олексіївці Олександрійського повіту, де записані ці дві пісні, так було на всій Україні. Отаман з десятником заганяють селян і в дні відпочинку на ту важку панську роботу:

Беріть ціпи та лопати,
Йдіть пшениці молотить.

(Т. 43. — С. 359).

Після молотьби на їх чекає продаж пшениці та купування своєму панові

Два каптани хороших,
Два каптани іще й два жупани.

(Т. 43. — С. 359).

Четверта пісня повністю перегукується з другою. Після смерті пана Демчинського до влади приходить молодий Гендрик і тепер уже не буде «поблажок», як при пануванні його попередника. Та й запити молодого пана значно ширші:

Молодому атаману
Жупани справляють,
Та справили три жупани,
Чотири каптани,
Ой тепер ми, пане-браття,
На віки пропали.

(Т. 43. — С. 360).

Ці дві пісні записані І. Манжурою в с. Банному Ізюмського повіту в маєтку Потьомкіної.

Складною була доля і панської челяді, саме про неї йдеться в наступній пісні, де показано, як молоді, нерозсудливі пани:

До роботи принуждають,
А про їжу не спитають.

(Т. 43. — С. 360).

більше того, коли наступають свята, навіть тоді не дозволяють повеселитись, але кмітливість простих людей і тут бере гору:

Поки барин ляже спать,
Тоді ми підем гулять.

(Т. 43. — С. 360).

І хоч потім доведеться розплачуватися за це, проте молодість бере своє. Запис пісні зроблено в с. Пурхівці Олександрійського повіту.

[17] История Украинской ССР : В 10-ти томах.— К., 1983.— Т. 4.— С. 260.

Тяжкі роки панщини добре далися взнаки селянинові, тому і йшов він на роботу, спотикаючись і обливаючись дрібними сльозами. Про одну з таких картин селянського життя йдеться в пісні, записаній в с. Вербовій Олександрійського повіту. Пан посилає селянина в далеку дорогу, «дає коня неїжджeного» (Т. 43.— С. 362), стомлений вершник ліг відпочити, а кінь зник. У пошуках коня селянин зустрічає татарина, який підказує:

А пішов же твій кінь битими шляхами,
Битими шляхами та поміж ляхами,
Та в чистім полі траву виїдає,
З синього моря воду випиває.

(Т. 43. — С. 361).

Родинно-побутові мотиви властиві решті пісень цієї добірки, у першій із них йдеться про розлуку чоловіка з дружиною:

— Не вернуся, та Гнатівно,
Бо гордуєш мною.

(Т. 43. — С. 362).

другій — козака з молодою дівчиною, яка несе за ним «щуку-рибу з оцетом» (Т. 43.— С. 362) і пропонує пригоститися, хоч юнак не може:

Бо заходять негарнії звісти.

(Т. 43. — С. 362).

Продовжує дану тему пісня, записана в с. Синєгубівці. Зміст її зводиться до того, що пан їде на охоту, а слугу свого Петруню посилає в клуню на роботу. Сюди ж приїздить і вельможна пані, одягає Петруню замість сірих семиряг в атласні жупани. Незабаром наскочила панська сторожа та й сам пан не забарився:

Та повів же Петруню понад берегами,
Та карає Петруню вірненько словами,
Та узяв Петруню під білії боки,
Та укинув Петруню у Дунай глибокий.

(Т. 43. — С. 363).

І хоч пані біжить берегом, сипле червінці, щоб врятувати Петруню, але нічого не допомагає. В останньому монолозі пані зізнається:

Коли б я такого вродила — я б озолотила!

(Т. 43. — С. 363).

Тут же звучать материнські прокльони пані за те, що

...сина із світу зігнала.

(Т. 43. — С. 363).

Підняті в цих піснях проблеми були животрепетними для українців. І. Манжура з метою розширення даної тематики в примітці до цієї публікації адресує допитливого читача до збірки Я. Головацького «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» (Т. І.—С. 62—64). Це свідчить про те, що І. Манжура був добрим знавцем фольклорних матеріалів.

У передмові до публікації «Запорожское расхищение», поданій в «Киевской старине», І. Манжура говорить про долю запорізьких земель, про те, що Запоріжжя «сослужило свою славную вековую службу» (Т. І.— С. 435). Січовики розселилися, де хто міг — на Україні, в Туреччині, навіть в Австралії, а землі їх розділили «паны-сенаторы, пребольшие генералы» (Т. І.— С. 435).

Запорожці, що лишились на місці, послужили Потьомкіну у другій турецькій війні, хоч уже в цей час вони не мали ні клаптика землі. З трудом довелося випросити пустинну і болотисту Тамань. Ці події і лягли в основу двох пісень, записаних в с. Багатому Новомосковського повіту Катеринославської губернії. Оскільки ці пісні не були надру-

ковані в жодній з книжок творів І. Манжури, наводимо їх повністю:

Та ще не світ, та ще не світ,
Та ще не світає,
Та хитрий москаль запорозьку землю
А кругом об'їжджає.
Та об'їхавши запорозьку землю,
Став степ межувати,
Ой став городи, панські слободи
По річках саджати.
Ой обсадивши панські слободи,
Та не буде владіти,
Ой очисте Кроль сюю Україну,
А по саму лінію.
Та летить крячок — по той бочок,
Та летячи кряче,
Та уже військо запорозьке
На Калниша плаче.

(Т. І. — С. 435—436).

Темі захоплення запорозьких земель присвячена і друга пісня:

Ой з-під города Елизаветграда
Сизі орли вилітали,
Ой стали собиратись пани-сенатори
Пребольшиї генерали,
Вони думали-гадали:
Ой якби нам панам сенаторам
Запорозьку землю взяти,
Ой якби нам, ой якби нам
Всі волості одібрати,
Ой як одбирали всі волості запорозькі
Зачали на плани ділити.
Ой Січ мати, ой Січ мати,
Та в Січі добре жити,
Ой тільки спати, та лежати
Та горілочку кружити.

(Т. І. — С. 613).

Ці пісні повністю відповідають історичним подіям того часу. Так, Катерина II повела наступ на Запорозьку січ, про що свідчить указ від 3 серпня 1775 року: «...розрушить сечу Запорожскую и имя козаков от оной взаимствованное. В следствіе того 4 іюня нашим Генерал-Порутчиком Текелліем со вверенными от нас ему войсками занята сечь Запорожская в совершенном порядке и полной тишине, без всякого от козаков сопротивленія, по тому что они не инако увидели приближеніе к ним войск, как уже повсеместно оными окружены были; ибо мы сему военачальнику предписали стараться произвесть порученное ему дело спокойнейшим образом...»[18]. Про це писав і М. Грушевський: «Російське правительство рішило знищити Січ. Але боялося якогось военного розруху, і через те повело діло помалу, потайки, щоб захопити запорожців зовсім неприготовленими»[19].

Як видно з тематики пісень, вміщених в «Киевской старине», основну масу становили народнопісенні твори на історичну тему, зокрема історичні пісні, до яких у І. Манжури ніколи не згасав інтерес. Цей винятковий інтерес фольклориста до українського героїчного епосу, до богатирської козацько-лицарської героїки цілком закономірний, адже український народ завжди показував чудеса героїзму в усіх визвольних битвах.

У березневому номері «Киевской старины» за 1882 рік І. Манжура вміщує легенду та три пісні про Семена Палія. Народ найбільше цінував Семена Палія: «З особливою симпатією звертається до вождів правобічної козаччини, особливо до Палія, величаючи його як вірного представника свободолюбної і вільної козаччини»[20].

Уже в передмові до своєї публікації І. Манжура підкреслює, що у цих фольклорних матеріалах образ Семена Палія подано з особливою фантазією, на яку був здатний український народ. Яскравою ілюстрацією цих слів може бути легенда, записана І. Манжурою від 90-річного дідуся в с. Богатій Катеринославського повіту, що на річці Багата та Орелі.

Початок легенди — це народження Мазепи, хрестини, хрещений батько Петро І. На ці урочистості був запрошений і Семен Палій, який пророкував Петрові І: «...гляди, царю, бо сей Мазепа, тебе з царства ссадить» (Т.— С. 611). Лютості царедворця не було меж, і він заслав Семена Палія за Піскове море, яке знаходиться Бог знає де, а переїхати туди можна тільки менделями (порода собак.— *М. К.*).

[18] Пам'ятки України.— 1989.— № 4.— С. 5. В наказі збережено написання оригіналу, крім ь і ѣ.
[19] *Грушевський М.* Ілюстрована історія України.— Київ-Львів, 1913.— С. 462.
[20] *Там же,* с. 367.

І ось, коли над Полтавою нависла небезпека, Петро І ладен визнати, «...що якби хто одстояв Полтаву, то не пожалів би Бог знає чого» (Т. І.— С. 612). Не забарилась і пропозиція — запросити Семена Палія: «він може одстояти» (Т. І.— С. 162), але ж він у засланні «з ласки» Петра І. Тоді останній наказує негайно доставити: «Зараз метнулись — привозять його. А він уже старий та сідий — аж тремтить.— А що, каже, царю, не правда моя» (Т. І.— С. 612).

Ця легенда перегукується із піснями про Семена Палія, які хоч і були записані в різних селах Катеринославської та Харківської губерній, але мали ідентичний зміст і спрямування. Перша пісня починається розповіддю про те, як біля «гаю, гаю зеленого» Мазепа «та намет розбиває» (Т. І.— С. 631). Розбивши намет, застилає шовковими килимами столи і зазиває до себе Семена Палія. Мазепа дає обіцянку поставити Семена Палія королем, а собі взяти титул царя. Але згодом Мазепа дає наказ «узяти його стиха», «залити в кайдани» (Т. І.— С. 615) і відправити в темницю, а сам він

...з королем шведським
До царя на скалницю поспішає. (трапезу — М. К.).
(Т. І. — С. 613).

Друга пісня відносить дії Семена Палія до царювання Катерини II і останніх років Запорожжя (як відомо з історії, рік його смерті 1710). Сюжет цієї пісні зводиться до того, що два козаки збираються на полювання і запрошують з собою Палія. Не встиг Семен «меду випити», як і Мазепа з'явився. Палія забили в «кріпкі заліза» (Т. І.— С. 614): у залізну клітку та за залізні двері. Коли цариця огледілась, що нема Палія у своєму білому царстві, тоді козаки зголосилися розшукати його, якщо вона, цариця, дасть «двойное жалування» (Т. І.— С. 614). Завдяки цьому Семена Палія швидко відшукали (Т. І.— С. 615). Як бачимо, в цих історичних піснях про С. Палія відображення реальної дійсності переплітається з фантастикою[21].

До творів на морально-етичну тематику належать пісні «Украинская гетера» та пастуша «Талавиря», записані в слободі Олексіївці Олександрійського повіту. Українки завжди з діда-прадіда славились своєю працелюбністю, чесністю, принциповістю і чистотою моралі. Але, як кажуть у народі, в сім'ї «не без виродка». Саме тип такої жінки і подано в пісні Івана Манжури. Галюточка гуляє, то з чумаками, то з козаками, то з панами, а на прохання батька, матері повернутись додому відповідає:

Ой іще не час, іще не пора,
Не виграла сто червінців,
Ще й збруї, коня.
(Т. 5. — С. 218).

І тільки на звернення брата відреагувала, бо виграла сто червінців

Сама заміж пішла.
(Т. 5. — С. 218).

Пастуша пісня «Талавиря» має досить грунтовну передмову І. Манжури, який полемізує з приводу пісні-билини Курта, якої, на його думку, торкнулась рука освіченої людини. Сам І. Манжура був сумлінішим записувачем, намагався подати твір так, як чув з вуст народу. Поданий нижче варіант пісні він чув як в Олександрійському повіті Катеринославської губернії, так і в Ізюмському Харківської.

Сам І. Манжура стверджує, що цей варіант більше схожий на думу, а не на пісню. Він наводить свої гіпотези з приводу варіанту пісні-билини Курта, записаної Носом: по-перше, у вірші «и гадюку и кузюку — усе бачиш»— два рівнозначні слова; до чого напівдикий чабан

[21] *Іванченко Р.* Коментар науковця // Літ. Україна.— 1990.— 8 лист.— С. 6.

згадує Брюховецького і кошового Сірка (у варіанті І. Манжури — це собака.— *М. К.*); звернення до вітру занадто багатослівне, а слово «стружки» не наше, його слід замінити на «тріски». Ось такі помітки зробив І. Манжура до публікації олександрійського варіанту, за словами фольклориста, «по своему юмору и чисто реальным представлениям — отдает более народным непосредственным творчеством и заслуживает полного внимания» (Т. 5.— С. 907).

Зміст пісні «Талавиря» такий: пастух пасе вівці, яких нараховується «сімсот ще й сім» (Т. 5.— С. 907), вони добре віддячують йому, даючи «глечик молока та коряк сиру». Але на четвертий день пастух засинає на пасовищі, і вівці зникають: «Як пішов я лугами, берегами» (Т. 5.— С. 908), аж зрадів, коли побачив біле поле, думав вівці, а то господар насіяв гречки; далі бачив хазяйських кабанців, яких прийняв за баранців. Форму художнього паралелізму використав народ для показу зустрічі чабана з господарем:

Ой я ж думав, що то вітер шумить,
Аж то мій хазяїн на сивім коню біжить.

(Т. 5. — С. 908).

Не здобрувати пастухові, на нього чекають запарені бичі. Розправа буде жорстокою.

Останні рядки пісні — це звернення пастуха до орла, який високо літає і далеко бачить, а, отже, знає, де його отара. Виявилось, що її погнав вовчик сіренький, Цап направляє, а Сірко підганяє, а сучка Муштучка припиняє. Тільки за допомогою орла пастух знаходить свої вівці. Так щасливо закінчується пісня. В текстах останніх двох пісень І. Березовський вбачає вплив «поширеної на той час у фольклористиці «етнографічної школи» (С. 70), тобто пісні переповнені побутово-звичаєвою лексикою та своєрідною манерою письма.

В листах І. Манжури до О. Потебні читаємо: «Не знаю, известны ли Вам «Талавиря» на слова. У мене записана с пропусками. Интерес она представляет в том, что сложена размером дум и имеет несколько смахивающих на пение дум мотивов»[22]. Це свідчить про особливо сумлінний підхід фольклориста до записів народної творчості. Загалом всі публікації записів фольклориста на сторінках «Киевской старины» засвідчують значний внесок І. Манжури в науку.

В. Горленко, підкреслюючи значення І. Манжури для української фольклористики, назвав його як «одного из ревностнейших наших собирателей произведений народной устной словесности» (Т. 26.— С. 788). І це визнання не підлягає сумніву. Про глибоке розуміння і знання ним фольклору свідчить, наприклад, його розгляд доробку і класифікації веснянок у збірках П. Чубинського. З цього приводу І. Манжура писав: «Что мне показалось у Чубинского странным, это обилие простых, так называемых уличных песен в его веснянках. Полагаю, что это какая-то ошибка или недосмотр. Веснянки по своим темам стоят особенно и тем общенесенных имеют крайне мало, да и то в своей образной переделке и не так, как здесь — отдают чем-то пожившим, натерпевшимся и серьезным» (Т. 43.— С. 90). Оскільки І. Манжура завжди був серед народу, то це була добра школа для вивчення народної мови, народної творчості. На жаль, не все зібране фольклористом побачило світ.

Іван Манжура вийшов з народу, серед народу прожив усе своє коротке життя, серед народу він збирав перлини усної народної творчості, для народу писав і свої поезії. Тому неправильно було б розглядати фольклористичну діяльність письменника у відриві від літературної, адже саме «фольклорна скарбниця була тим благодатним джерелом, що постійно живило Івана Манжуру — поета. У багатьох його віршах відлунюють традиції народної пісенності, мудрослів'я»[23].

[22] *Айзеншток І.* І. Манжура і Ол. Потебня // Записки історико-філологічного відділу ВУАН.— К., 1929.— Т. XXI—XXII.—С. 152.
[23] *Манжура І.* Твори.— К., 1980.— С. 13.

І. Манжура, як справедливо зазначає М. Бернштейн в передмові до творів поета: «...увійшов в українську літерітуру, як видатний поет-реаліст, один із талановитих представників демократичної поезії» [24].

В 1889 році після довгих цензурних митарств виходить перша збірка І. Манжури «Степові думи та співи», яку видає на свій кошт О. Потебня. Нелегким був шлях її до читача. Так у листі О. Потебні від 23 жовтня 1887 року до В. І. Штейна читаємо: «С полгода тому я через типографию Каплана и Бирюкова в Харькове, послал в цензуру рукопись Ивана Калички (псевдоним.— *М. К.*) «Степові думи та співи». По-моему, автор, мой знакомый Ив. Ив. Манжура, обладает сильным поэтическим талантом и сборничек его стихотворений по достоинству выходит из ряда вон. Так вот цензура, по слухам, не разрешает печататься, хотя нецензурного там нет (...). Я взялся издать этот сборничек и хочу сделать еще одну попытку, прежде чем, с разрешения автора, отправлю для печатания за границу»[25]. Більше того, як згадує М. Мочульський «Поет обертався до Потебні, як син до доброго батька»[26].

На сторінках «Киевской старины» з першою рецензією на збірку І. Манжури «Степові думи та пісні» виступив В. Горленко. Він цілком слушно визначив основну тематику поезії І. Манжури, як таку, що: «...воспроизводит явления и типы сельской жизни» (Т. 26.— С. 788), а знання мови, побуту, звичаїв народу надає віршам поета «характер реальности, а отсутствие деланности и фальши заставляет видеть в его сборнике все-таки приятное явление» (Т. 26.— С. 788).

Проте, як не прикро, але В. Горленко чомусь більше уваги в рецензії звернув на прорахунки поета: незважаючи на буденні мотиви селянського життя, такі як засуха, неурожай, град, іноді поет, за висловом критика, вдається до певного звіту земської управи (вірш «Град» чи «На степу і в хаті»), в п'єсі «Бджоли» вказує на тяжіння до агрономічної термінології, незграбний зміст —«Старці».

Єдине, що вважав В. Горленко цінним, це його п'єса «Ренегат», де автор, вийшовши з рамок картини, на основі легенд написав баладу, а 14—15 рядки відносить до поетичних шедеврів.

«Киевская старина» подає також рецензію на цю збірку М. Ф. Сумцова. Він вступає в полеміку з рецензентом «Зорі» (1889.—№ 4.— С. 235), який в докір І. Манжурі ставить: «незнание языка» (Т. 43— С. 83). М. Сумцов грунтовно заперечує це, оскільки Манжура все життя був серед народу, і ставить перед автором рецензії в «Зорі» риторичне запитання: «Кто же после этого и знает малорусский язык, если Манжура не знал его?» (Т. 43.— С. 83).

Другим аргументом наводиться висока оцінка поетичного доробку Манжури О. Потебнею саме за точність у висловлюванні: «и насколько высоко ценил его оригинальные стихотворения, что издал их на свой счет» (Т. 43.— С. 83). Як бачимо, вченого вражала оригінальність, відсутність епігонства, «искренность одушевления, разнообразие образов, и главное, их мужественный стиль, столь редкий и исключительный в мягкой, женственно-сентиментальной малорусской литературе» (Т. 43.— С. 83). Слідом за О. Потебнею, М. Сумцов високо оцінює поезію «Лелії» і наводить її повністю з метою цілісного сприйняття. «Здесь все превосходно — и образ, и его примечание» (Т. 43.— С. 86).

Узагальнюючи досягнення поета в збірці «Степові думи та співи», М. Сумцов цілком слушно наголошував, з чим і сьогодні не можна не погодитись: «С какой бы стороны ни шла к нам музыка душевной силы и красоты, с общепризнанных литературных вершин, или с неведомых закоулков — она всегда несет с собою волну жизни, радости и наслаждения» (Т. 43.— С. 86). Щодо байок, записаних з народних уст, то дослідник висловився коротко: «...вещицы мелкие, но написанные бойко, сжатым и сильным языком» (Т. 43.— С. 86).

[24] *Манжура І.* Твори.— К., 1955.— С. 9.
[25] *Айзеншток І.* І. Манжура і Ол. Потебня // Записки історико-філологічного відділу ВУАН.— К., 1929.— Т. XXI—XXII.— С. 156.
[26] *Там же.*— С. 149.

В статті «Памяти Манжуры» М. Сумцов зупиняється на особистому листуванні з поетом, подає надіслані йому вірші «На зразок Я. Полонського», «На Купала», «Бурлака»; листи Манжури про невдалу працю в газетах, про те, що він ніколи не залишить етнографічних записів, хоч як би важко не було. М. Сумцов наводить роздуми І. Манжури над веснянками, записаними П. Чубинським, і дискутує з приводу їх народності. Ця стаття М. Сумцова мала велике значення для формування в читачів правильних поглядів на фольклористичну та літературну спадщину поета.

«Киевская старина» не обминала публікацій в іншій періодиці, що стосувалися особи І. Манжури. Так, 1902 року вона здійснює передрук статті з Катеринославського «Весника Юга» (1902—1905), яка присвячена 10-річчю з дня смерті І. Манжури. Газета так оцінювала діяльність фольклориста «...покоящийся в нашем Севастопольском кладбище, принадлежал к тем огонькам — самородкам, которые не мирились с обступившими жизнь сумерками, а скитальческая часть ее мало известна» (Т. 77.— С. 102).

В статті аналізується поезія, в якій на першому плані постає людина, пригнічена, ображена, але духовно багата: «...только у Манжуры могло вылится столько стихотворений, проникнутых народным горем и с поражающей реальностью отражающих народную скорбь о «ниві стомленій, спеченій, пилом прибитій і дощем не политій», «о малых несмышленных дитках, о лежащей без корму худобе» и безверхой хатыне» (Т. 77.— С. 103).

Яскравою ілюстрацією страдницького життя поета є рядки, які передруковує з газети «Весник Юга» «Киевская старина»:

Не хрещатим барвінком,
Не запашним василечком,
Життя наше процвітало;
Лихо гірке та бідонька,
Мов гірка та лобідонька
Его змалку проросло.

(Т. 77. — С. 104).

Після передруку газетної статті «Киевская старина» звертається до читачів з проханням: хто має папери І. Манжури повернути їх літературі. «Неужели лица, у которых находятся бумаги покойного писателя, не откликнутся и теперь допустят, чтобы выстраданные поэтом произведения затерялись окончательно» (Т. 77.— С. 104).

«Киевская старина» відіграла вагому роль у розвитку і збагаченні національного і культурного життя, особливо періоду, коли українська культура зазнавала жорстоких утисків з боку царського самодержавства. І. Франко свого часу зазначав, що «Киевская старина» «опублікувала ...велику масу матеріалів, що належать до головних підвалин нової української науки»[27].

За 25-річне існування журнал на своїх сторінках вмістив велику кількість фольклорних та етнографічних праць, документів, які висвітлювали сторінки історії України, її культуру, побут, звичаї. На відміну від інших періодичних видань, «Киевская старина» особливо багато місця приділяла питанням фольклору та літератури, хоч, безумовно, вони поступалися місцем історичним матеріалам. Саме в цій сфері журнал був найближче до дійсності. Публікаціями І. Манжури та інших українських письменників, рецензіями на них «Киевская старина» стверджувала повну закономірність і необхідність національної культури та літератури на Україні, що було справді позитивною рисою журналу. На той час одним з найпопулярніших журналів вважалася «Киевская старина», про що писав М. Сумцов в «Русской старине»: «Круг подписчиков самий разнообразний: кроме учителей, чиновников, военных, немало графов, князей, высших сановников, архиереев, и все это постоянные (подписчики.— *М. К.*), даже московский и закаспийский генерал-губернаторы. В императорской публичной библиотеке за какой-то год самое большое число требований было на «Киевскую старину». В пе-

[27] *Франко І.* Зібр. творів : У 50-ти томах.— К., 1984.— Т. 41.— С. 387.

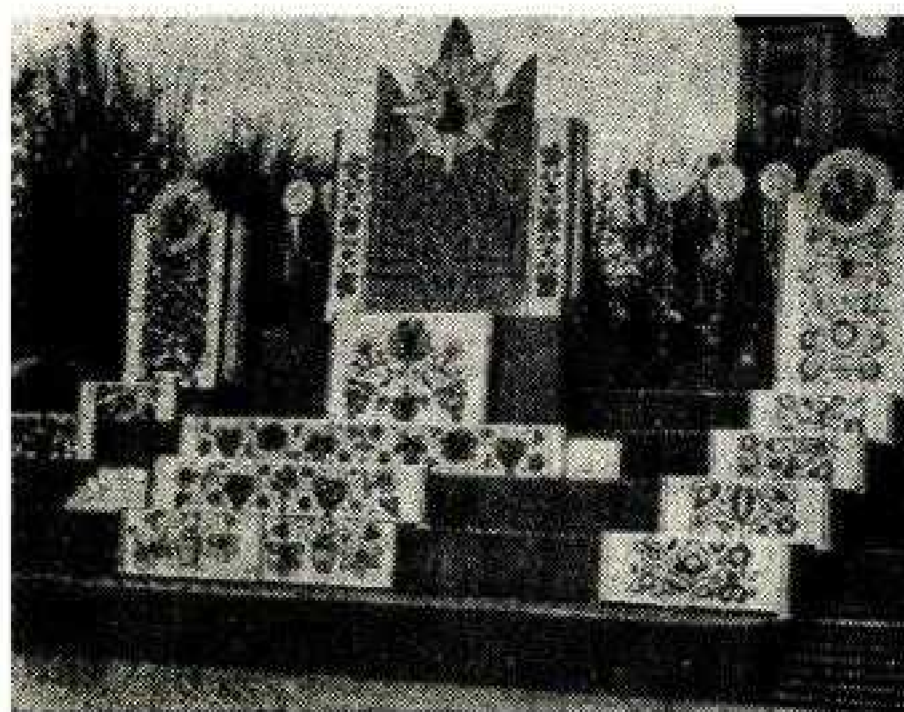
чати ни одного худого отзыва, а сибирская газета поставила «Старину...» нашу выше всех исторических журналов»[28]. Таким було коло тих, хто знайомився з набутками українського фольклору, який так самовіддано збирав і популяризував Іван Манжура.

В історії кожного народу є імена, які, мов яскраві зорі, крізь роки і століття світять людству вічним невгасаючим світлом. Талановиті діячі не вмирають, їхнє слово, мов золоте жниво, буйно колоситься на тім лану, ім'я якому культура й соціальний прогрес. До таких постатей і належав Іван Манжура.

Микола КУЧИНСЬКИЙ

Київ

[28] *Сумцов Н. Ф.* Ф. Г. Лебединцев. Редактор журнала «Киевская старина» // Русская старина.— 1889.— Кн. 6.— С. 731.



Святкове оформлення Майдану Незалежності в столиці України. Фото Степана Філіпчука. 1992.



ЗВИЧАЇ, ОБРЯДИ

КРАСНЕ СВЯТО КАЛИТИ

У нас на Україні кожна пора року має свята пошани Сонця. Так, свято Коляди приурочене зимовому сонцестоянню і відзначається через п'ятнадцять днів після найдовшої ночі —7 січня. Купайло святкується через півроку —7 липня, на п'ятнадцятий день після найкоротшої ночі. Натомість весняні святкування — вшанування сонця мали цілу духовну систему — від Колодія й до Ярила, вершиною яких є Великдень — великий день Весни.

Якщо ознайомитися з етнографічною літературою, то свята для четвертої пори — осені—наче й нема. Деякі автори відносять сюди свято Урожаю [1]. Але ця урочистість фіксує лише закінчення певного виду робіт. Тим часом, у звичаєвій системі українців є свято Калити. Про нього в етнографічній літературі написано не так і багато. Чи не вперше до цієї теми звернувся П. Чубинський. Він описав з розповідей очевидців дійство «калети на Волині». Грунтовного аналізу, на жаль, відомий вчений не подав. І пізніше, хто так чи так звертався до цієї теми, вважали, що Калита — це змащений медом корж для ворожіння в день святого Андрія. М. Сумцов, зокрема, виходячи з опису П. Чубинського, зробив спробу визначити суть свята. Він стверджував, що «Обряд калети вельми цікавий у язичницькій основі, як жертвоприношення солярним богам...». А відтак її місце не на вечорницях. Спираючись не на дійсне народне святкування, дослідник помилково твердить: «Істинне її місце на різдвяних святках, на що вказує вже сама назва «калета», спорчене коледа або коляда»[2].

Сучасний дослідник О. Курочкін, крім огляду літератури, далі не пішов. За браком фактів він не заглибився в суть свята. Звідси й термінологічна невизначеність. Тут — і «велике зимове свято» день Андрія, і «вечорниці на Катерини та Андрія», і «андріївські звичаї», і обряд «калити», і «обрядова гра «калита». Висловлене М. Сумцовим та підтримане В. Кравченком припущення про приналежність калити до солярного культу О. Курочкін не сприйняв: «Правильність цих пояснень на сьогодні лишається спірною»[3].

У 1920-х роках утверджувалася думка про належність Калити до свят сонячного циклу. Так, мистецтвознавець В. Щербаківський поставив Калиту в один ряд із світоглядно-визначальними святами українського народу. Досліджуючи писанки, він відніс їх до атрибутів сонячного культу, того, що зберігся у Калиті, Коляді, Колодії, Великодні, Купайлі[4].

[1] Див.: Свята та обряди Радянської України.— К., 1971.— С. 189; Соціалістична обрядовість на Україні.— К., 1983.— С. 191—194.

[2] *Сумцов Н.* Хлеб в обрядах и песнях.— Харков, 1885.— С. 52.

[3] *Курочкін О.* Новорічні свята українців.— К., 1978.— С. 37—41.

[4] *Щербаківський В.* Основні елементи орнаментації українських писанок та їх походження.— Прага, 1926.

Виходячи із природної зумовленості про закономірність свят сонячного циклу, дослідник Уманщини Б. Безвенглинський писав: «Доводиться дивуватися, що доісторичні люди, які встановили в пошану сонця свято Купайла (розквіт животворних сил Сонця) та Калити (напад на нього «нечистої сили»), без жодних засобів наукового спостереження, чуттям вгадали місяці найбільшого і найменшого напрудження сонячної енергії». Якщо поглянути на конкретні дані, то бачимо, що липень має найбільше в році світлових годин — 307,6, а грудень у сім разів менше 43,7[5].

Християнська ідеологія під грецькою егідою послідовно викорінювала, піддавала забуттю слов'янський світогляд із його космогонічними устремліннями, звичаями і святами, уславлення Сонця — джерела світла і життя. Отож, день святого Андрія наніс чимало духовних збитків старовинному святу Калити. Хоч позабувалося багато дечого із його ритуальних дійств, але визначальний звичай — кусати калиту — залишився й досі.

Протягом останього десятиліття я побував на багатьох обрядах цього свята, записав від людей свідчення про те, що Калита є святом сонячного циклу, себто четвертим празником річного кола.

Осідає сонце, згасає його сила. Світло дня зменшується, а темінь ночі доточується. Та не впадають у відчай люди. Сповнені оптимізму, вони возвеличуються душею, тягнуться до Сонця-Калити, уславляючи його життєтворну силу, усе світле й добре, що склалося у віках і передане в духовний спадок.

Збираються дівчата на свято. Починається воно в селах нашого краю із випікання калити — цієї найвеличнішої ознаки свята. Печеться вона з прісного тіста у вигляді тонкого (бо, як кажуть, «рік зтоншився») коржа. За формою він круглий і плоский (в давнину пікся на честь сонячного божества Корша або Хорса)[6]. В його основі лежить корінь «кор», той же, що й у слові «коровай». Отже, калиту треба зробити так, щоб вона була, мовби сонце.

Дівчата з господинею місять тісто, додаючи в нього яйця, мед, мак «аби калита смачною була». Її випікають одну. У деяких селах Уманщини (Громи, Тимошівка) виготовляють калиту ще й до столу. Обтикана калиною, вона сяятиме на столі весь вечір, як символ свята. Печуть іноді калити й менші, як ось у Кобриновому, Заліському. Якщо корж роблять з начинкою, тоді його змащують варенням чи тертим маком з медом або цукром і накривають ще одним коржем. По ньому викладають узори: зубці, качалочки, колосочки — все у вигляді сонечка. Буває, що калиту поливають буряковим квасом (села Гуляйка, Кобринова) із цукром.

Дрова в печі розкладають навхрест, оскільки навкісний хрест в народному мистецтві є символ сонця й вогню; ним же позначені сонячні місяці на календарі. Розпаливши дрова, приказують:

— Гори, вогонь, ясно, спечи нам калиту красну! Щоб ми її кусали і горя не знали!

Коли піч натопилась, починають садити калиту. Перед цим дорогу скроплюють водою. Котрась із дівчат бере кропильце і, побризкуючи домівку, приказує:

— Водице-студеннице, окропи калиті дорогу до печі від порогу, а від печі до стелі, щоб ми були гарні та веселі!

Коли ж посадять калиту, дівчата в одній мисці миють руки й витирають їх одним рушником. Цією ж водою господиня вмиває кожну дівчину, промовляючи:

— Аби ви були красні-прекрасні, як наша калита! Щоб вона так славно спеклася, як ви потрудилися!

Тут же, в печі, вариться й пшоняна каша. До неї додають ще й мак. Люди пояснюють так: «Маку для смаку! Дрібного та багато і для

[5] *Уманщина.*— Умань, 1928.— С. 62.
[6] Хрестоматія давньої української літератури.— К., 1967.— С. 335.

усіх стане». Про це мовиться в одній з веснянок:

Ой мак, маківочки,
Золотії, голівочки.
Станьте ви так,
Як в городі мак.

Чи:

Нехай наша Україна,
Як мак, процвітає.

Поки Калита, посипана маком, печеться, дівчата йдуть надвір сіяти конопляне сім'я, тричі приказуючи: «Сонце до заходу, а коноплі до сходу». Під час дії співають:

Калитою радію,
Конопельки я сію.
Підтичкою волочу
Бо замуж хочу.
Дай, доле, знати
З ким життя мати.

Коли ж хтось побачить цю сівбу, мусить запитати: «Дівчата, позичте борони». Йому підкажуть: «Борона у вівсі» — «Повиходьте замуж усі!». Сім'я, яке залишиться, дівчата вкидають у пазуху,— «щоб на той рік вийти заміж».

Тим часом Калита спеклася. Господиня велично виймає її з печі. Кругла, запашна вона переходить з рук у руки аж до причільного вікна.

Кожен район на Черкащині має свої форми випікання. Особливо вони розмаїті в кобринівських селян. Це по суті класичні зразки Калити з безліччю художніх варіацій. Тут, що не виріб, то свої смаки й мистецькі уподобання. По довкружній площині звивається хвилька безкінечника — вічності руху й життя. Обабіч нього обтикано ягодами, немов вишивкою.

Одна калита зубчасто-промениста, друга, немов ружа, третя — зоря восьмипроменева. Ці символи є основним художнім елементом майже в усіх жанрах народного мистецтва. Поруч з руховою є й ростова калита. За формою це — п'ятнадцятепроменеве сонце. На кожному зубчикові-променю по ягідці калини. Від центру «відходять» вісім колосочків. Поміж ними — трикутні зубці з двома калиновими ягодами.

Якщо у названих витворах подібність із сонцем вбачається відразу, то в деяких про це промовляють символи. По краях корж розрізується на рівновеликі частинки. Через дві кожна з них загинається до середини. Попід них кладуться качалочки з тіста і утворюється коло. Всередині воно перехрещується двома качалочками. Утворюється хрест у колі, а він зображується на ознаку сонця, вогню[7]. Він є постійним образотворчим елементом у мистецтві історичних культур — трипільській, черняхівській, давньослов'янській, а також в усіх жанрах українського народного мистецтва.

Чотири голуби виростають — здіймаються з коржа, а він з цими оздобами подібний до весільної шишки. Інша теж схожа до шишки. Її чотири руки-крила опромінюють усі чотири сторони світу. Голуб'ята на ній, розділені качалочками, по парі сидять. Чи не ті це птахи, які, згідно слов'янської космогонії, зачали творення світу й життя. Ось як про це співається в колядці з гуцульського Печеніжина:

Як то було з початку сьвіта,
Не було тоди неба, ні землі,
А лишень було сине море,
А на тім морі ой два дубочки,
На тих дубоньках два голубоньки,
Два голубоньки з неба зіслані,
З неба зіслані на відпитані.

Тільки, коли в колядці ті голуби сидять на дереві, то ці на сонці-калиті, ніби справді зіслані з неба. Цей сюжет з великою художньою

[7] *Винокур І.* Історія та культура черняхівських племен.— К., 1972.— С. 80.
[8] *Гнатюк В.* Колядки і щедрівки.— Львів, 1914.— С. 112.

силою відтворено на полтавських вишитих рушниках. То ж таки світ наш земний починається із сонця, любові.

Дещо відмінне виготовлення Калити у Звенигородському районі. У селах Попівці, Стебному, Хлипнівці її випікають з начинкою. До речі, в Стебному вона називається «коверза», що означає роздуми, метикування.

Об миленькій своїй дитині
Водив по мізку коверзу...[9]

Про виготовлення Калити у 1920-х роках в селі Попівці С. Терещеко писав: «Розкотять великого коржа, посиплять вишнями, горіхами чищаними тощо, потім накриють другим коржом, посиплять маком; викладуть — горіхами, озюмами — геть усякі візерунки, а ще й розцяцькують хрестиками, рогаликами, тощо»[10].

До виготовлення таких хлібів вдатні жінки у багатьох селах Тальнівського району.

Настав час чіпляти Калиту. Ось і хлопці на поріг: «Добрий вечір! З Калитою будьте здорові!» — «З калитою золотою,— відказують хатні,— з пресвітлим празником!»—«Спасибі, будьте й ви здорові!».

Дівчата з червоною стрічкою підходять до Калити. Одна дівчина бере хлібину (подекуди разом із хлопцем) і в супроводі дівчат несе її над головою. Повертаючись то в один бік, то в другий, тричі проказує: «Сонце заходить, а Калита сходить!».

Із гурту чуються голоси: «Оце так Калита! Славна та красна, на увесь світ ясна». Назустріч їм виходить господиня з горням каші у вишитім рушнику: «Калита наша, оце тобі каша, а нам дай краси й сили, щоб ми в світі славно жили»,— промовляє жінка і кланяється.

Червону стрічку пов'язують до Калити, і хлопець з дівчиною прикріплюють її до сволока так, щоб можно було підтягувати чи опускати, залежно від росту того, хто буде кусати. Дівчата заспівують, а їх підтримують усі присутні:

Ой Калита, Калита,
Із чого ж ти вилита?
— Ой я з жита сповита,
Ой я сонцем налита
Для красного цвіту
По білому світу.

Мелодія цієї пісні з Вишнополя, яку донесла до наших днів Ялосовета Стеценко, переплітається з наспівами весільних пісень і колядок. Це, власне, входить із самого змісту свята, в якому вогонь молодих сердець з їх мріями про одруження зливається з вогнем сонячним.

Починається основне дійство свята — кусання Калити. Хлопці уже коло печі попорядкували: сажі добули і розвели її в горнятку, квачика зробили. Господар виносить рогачі й коцюбу й кладе їх навхрест, так, щоб коцюба була зверху.

Першим зголошується «вискакати коня» хлопець, і писар оголошує: «Танцюємо від порогу!». Дівчата співають до танцю «Percheron»:

Ой на горі просо —
Сидить зайчик,
Він ніжками чеберяє.
Як би такі ніжки мала,
То я б ними чеберяла,
Як той зайчик...

Юнак за першими трьома рядками пісні переступає через коцюбу й рогачі й починає танцювати навхрест. Дівчата з кожним куплетом співають все швидше. Треба мати неабияку спритність, щоб не зачепити рогачів ногою. Коли все гаразд скінчилось, хлопець і «сідлає» коцюбу, і, йдучи до Калити, оповіщає: «Іду, іду Калиту кусати!»—«А я буду сажею писати»,— відказує писар-охоронець. «Писнеш чи ні, а я на білому коні і Калита — мені»— впевно мовить юнак і, підстрибнувши, відкушує коржа.—«Смачна Калита! Вкусив, так аж душа засіяла».

Дівчина бере коцюбу і притьмом до Калити. «Діду, діду, Калиту кусати іду»—«Звідки ти?»—«З Калитви»—«Чого хочеш?»—«Калити»—«А не боїшся чорноти?»—«Не боюся»—«Тоді присядь». Юнка присідає.

[9] *Котляревський І.* Енеїда.— К., 1968.— С. 106.
[10] *Кримський А.* Звиногородщина, ч. 1.— К., 1930.— С. 2007.

Калита вгорі, а дівчина внизу і право на кусання втрачається. Натомість на щоці з'явилась чорна позначка з сажі. Це за те, що без пісні і танцю до Калити «поїхала»...

Кусати Калиту повинні всі — хлопці й дівчата. Для господаря дівчата співають «Конопельки»:

Чужі жінки конопельки беруть,
Моя чепуруха не подумає.
Вона треться та мнеться,
Вона дума, що минеться.
Вона дума, ще й гадає,
Свою долю проклинає.
Ой, щоб тобі, доле,
Та бодай тобі, доле,
Що ти мене народила
На нещаснеє горе,
На велику муку,
Що я взяв чепуруху.
Чепуруху взяв —
Навіки пропав.

Славно відтанцював чоловік. Не обминув жодного з чотирьох кінців перехрестя, не зачепив ні коцюби, ні рогачів. Натомість каже: «Іду, іду Калиту кусати!»—«Ти хто?»—«Я — Коцюбенко! А ти?»—«Я — Калитенко. Ти звідки?»—«Я з Черкас»—«Чого хочеш від нас?»—«Калиту кусати!»—«А як її звати?»—«Сонячна знати!—«Коли ніч від нас відійде?»—«Лишень сонце зійде»—«Чи зумієш Калиту дістати?»—«І вмію, і знаю, і конем білим доскокаю!».

Хлопці та дівчата з усіх боків відпускають жарти, кпинами допікають, на глузи беруть, стараються розсмішити. Мовляв, то не кінь, і не білий, коцюба в сажі, що то шкапа на ноги підтята, безклуба й вислогуба. Чоловік на те не зважає. Тільки усміхнись, так зразу в сажі будеш!

Відповіді «вершника» повинні бути точними, чіткими, дотепними. За незнання, як і за сміх, також мажуть сажею. Якщо не вдалося за першим чи другим разом, то пощастить за третім. Під пісню й танець усі присутні повинні вкусити Калити. У Папужанцях співають «Кужеля» на мотив «Конопельок», у Вишнополі в цей вечір найбільше чути «Семена»:

Ой на горі гречка тай зеленая,
Нема мого серденька тай Семена-я.

Приспів:

Семен сюди, Семен туди, Семен дров,
Семен мучки на бублички намолов.
Ой на горі гречка процвітає,
Вже Семен додому повертає.

Приспів.

Ой на горі гречку ізібрали,
А ми цього танця вискакали.

Приспів.

За цим починається словесне випробування-метикування: «Іду, іду Калиту кусати»,— утверджує свій намір щасливець. «А будеш нам слово казати?»—«Буду!»—«Що у світі найсильніше?»—«Вода»—«Що у світі найпрудкіше?»—«Світло»—«Скільки в небі зір?»—«Як у морі піску»—«А скільки в морі піску?»—«Як на землі трави»—«А скільки на землі трави?»—«Як у сонця проміння»—«А скільки проміння у сонця?»—«Як в людини думок»,— відповідає хлопець і смакує красною Калитою.

У Шаулисі раніше бувало під час кусання Калити хтось із хлопців перевдягався у все чорне, подерте, начіплював на себе віхті із соломи й кільканадцять разів накидався на Калиту й тих, хто її кусав. Ця дія символізувала напад нечистої сили на сонце. Нечистивець витівав так, щоб було і смішно, і страшно. Охоронці Калити пильнували, аби «нечиста сила» навіть пальцем не торкнулася обрядового хліба. Вони старалися якнаймасніше заквецяти його сажею. А пісня знову закликала до танцю:

Ой зайчику, ти — лапаньчику!
Нема куди зайчику вискочити,
Нема куди сірому виплигнути.

А ну, зайчик, скоком-боком
Перед нашим карим оком
Сюди-туди повернися
Та й низенько поклонися.

Напроти кого вклонився танцюрист, той мав іти до танцю, а сам сідлав «коня».

Що не село чи край, то свій звичай у кусанні Калити, хоч зміст один і той же. В селах Коростянин, Липки, що на Рівненщині, вершник, їдучи на коні-коцюбі, розважливо говорить:

Їду на коні,
Бачу Калиту,
Чи вкусить її
Чи ні?
Їду, їду
Калити кусати...

Тут же писар-охоронець застерігає: «Як засмієшся, то буду по зубах писати».

Не відчутно, що надворі світло дня зменшується, що холодом віє. Люди утверджують на празнику, що сонце з ними повсякчас і ми до нього, як і все суще, тягнемося. Його світла і тепла через образ-символ Калити беремо в свої душі задля життя світлого і чесного, славного і творчого.

Участь у кусанні Калити взяли всі. Те, що зосталося, охоронці або ж господар ділять поміж себе. При цьому охоронці Калити виголошують: «Калитники-житники, славно дбайте, Калиту вславляйте, аби наше з нами до кінця віку було». Узявши Калити, треба приказати: «Калита, Калита, солодка була. Як ми її з'їли, до сонця полетіли». Дівчата, що на виданні, приказували «за женихами».

Після цього у рушнику виносять кашу надвір і ставлять на стовпець воріт. Весною, коли відходили морози, її закопували в землю і прибивали кілком — для того, щоб хлопці збиралися «на колоди». Потім почергово стають на тин і закликають:

— Доле, доле! Йди до нас кашу їсти!

У селі Митлашівці Драбівського району на Лівобережжі Дніпра дівчата вкопували кашу коло порогу. І з нього гукали: «Доле, доле, ге-е-ей!..» Так роблять і в Піщаній (Тальнівщина): «Доле моя, ух!» З якого краю голос луною відгукнеться, звідтіль і милий прибуде. Подекуди, як ось в Звенигородці, звертаються прямо: «Суджений, негуджений, йди до мене кашу їсти!».

За цим кашу носять до хати. Разом із конопляним сім'ям вона, як причастя. Усім по ложці. Вареники, як національна страва, то вже їжа святкова — на всіх доволі. Вони є ритуальними вжитками на святах сонячного циклу — на святий вечір перед Колядою, на Купайла, а також на родинних урочистостях. Беруть люди по варенику і здоровлять один одного: «Будьмо здорові з Калитою, з цим днем пресвітлим!». «Будьмо здорові! Калита на славу вдалася. Хай вона додає нам сили на життя та святкування!».

Пишні й пухкі вареники усім смакують. Та серед них бувають ще й вареники для сміху — з клоччям, борошном. Про них ніхто не знає: кому попадуться. Ото вже сміху, коли не можна вареник із клоччям перекусити («Капуста ликувата»,— піджартовують) або борошно порсне в лице («Сир порохнявий»).

Святкування завжди закінчувалося гаданням-ворожінням. Суть його одна: хто коли з дівчат вийде заміж. Найпоширеніше гадання — на балабушках. Кожна дівчина несла, не оглядаючись, від криниці воду в роті, замішувала і ліпила на долоні балабушку (в Попівці — дві), щоб на ній її доля відбилась і просвітилась». Пекли їх разом з Калитою. Після вечері розкладали балабушки на стільчику і заводили пса. Чию першу він вхопить, ту дівчину якнайскоріше заміж візьмуть. Нерідко виходили надвір, кидали чобота через хату: в яку сторону він буде передком, туди дівчина й заміж вийде. Або ж лічили стовпці у тину, приказуючи: «Молодець, удівець». На якому слові закінчувалася лічба, з тим і побереться. Підслуховували під вікном хатню розмову.

Як почує «біжи», то вийде невдовзі заміж, а як «сядь», то ще сидітиме в дівках до наступної Калити.

Цікаві дії відбувалися із рушником. Удома після святкування дівчина чіпляла за вікном вишитий рушник, щоб милий прийшов і втерся. Якщо на ранок він буде мокрим, то недовго зосталося чекати судженого. Вірилося, що рушник має для дівчини притягальну духовну силу. Ним вона також давала знати, що їй уже пора подавати рушники старостам. Отже, ніч на Калиту була чарівничою, доленосною.

Хлопці ж тим часом, бувало, порядкували в селі. Коли хтось із батьків не пускав дочок на гуляння, тому «відкривали ворота»—знімали їх і чіпляли до комина. Коли ж сусіди чомусь не мирилися, то їм обмінювали ворота. Мовляв, живіть по-людськи. Тому й кажуть у нас: «Стережи на Калиту ворота, а на Купайла колеса».

На святі Калити, сповненому величного духовного змісту, життєвого оптимізму, людина відчуває себе часткою світового буття, покликаною робити добре, мудре. Красний квіт Калити освітлює її мрії, діяння, одухотворює, дає постійне усвідомлення значення сонця в житті, сутності людини в світі, наповнює її буття благородним змістом. Тому і прагне людина об'єднати зусилля з рівною собі задля примноження світославних ідеалів, якими сповнене народне життя і творчість. Дивлячись на святкову піднесеність, упевнюєшся, що доки сонце над землею, доки люди в нашому краю вирощують хліб, то світ ясної-красної Калити освітлюватиме їхне духовне життя.

Вадим МИЦИК

Звенигородка
Черкаської області

ПРО ДОХРИСТИЯНСЬКІ БОЖЕСТВА І СИМВОЛІЧНО-МАГІЧНІ КЛІШЕ В ПОЛІСЬКИХ ЗАМОВЛЯННЯХ ТА СПОСОБАХ ЛІКУВАННЯ

Народна медицина як складова частина духовної культури народу дає багато відповідей на питання походження явищ, процесів, що мають глибокі витоки. У назвах, а особливо у способах лікування (магічних дійствах над хворим, замовленнях, заклинаннях) зберігається іноді багатющий матеріал про світогляд, вірування, культуру наших далеких пращурів. Нині велика увага приділяється вивченню духовної культури в етнолінгвістичному аспекті. Тому детальний аналіз поширених хвороб, вад людського організму дасть результати, які становитимуть певну цінність для мовознавців, етнографів, взагалі для всіх дослідників духовної культури народу.

Хвороби, фізичні вади людського організму можуть виникати від будь-яких чинників, що впливають на організм: від простуди, фізичної праці або, за уявленнями, від поганих очей, від лихого слова, вітру тощо. Хвороби й вади за причиною їх виникнення та способами лікування можна протиставити на видимі (їх абсолютна більшість, і вони зрозуміліші народним масам) та внутрішні, що «вселяються» в людський організм «в результаті дії надприродних сил — духів, нечистої сили, людей, наділених надприродними властивостями»[1].

Внутрішні хвороби довгий час, за свідченням літніх інформаторів, були оповиті якимось ореолом таємничості. За браком елементарних наукових медичних знань навіть на початку XX століття од апендициту помирали люди.

Видимі хвороби постійно на очах, їх видно. Це додає людині додаткових незручностей у суспільстві. На відміну від внутрішніх хвороб,

[1] *Болтарович З.* Народна медицина українців.— К., 1990.— С. 19.

коли людина лише сама відчувала свою ущербність, видимі виносили цю ущербність за межі власного людського я і за ступенем негативності явно перевершували внутрішні. Першим хворобам або вадам людина намагалася протидіяти самостійно. Вона зверталася до оточуючої природи, використовуючи цілющі властивості трав, до існуючих на той час божеств, які, за уявленнями слов'ян, допомагали позбутись фізичної недосконалості організму.

До видимих вад належала бородавка — невеликий твердий наріст на поверхні шкіри. О. М. Трубачов схильний до думки, що назва тотожна із нім. Warze від і.— є. Verdh —«рости» і відносить її до епохи спільнослов'янської мовної єдності[2]. Цікаво, що в усіх слов'янських мовах назва бородавка функціонує майже без змін: рос. бородавка, біл. бородаўка, болг. брадавиця, чеськ. Bradavka, пол. Brodavka. На перший погляд, трохи дивно, що назва поняття, яке своїм корінням сягає глибокої, давнини, дійшла до нас лише в одному варіанті. Крізь віки, крім давності самої назви, бородавка мусила принести нам певні докази своєї довговічності. І дійсно, з такими доказами дослідникові доводиться зустрітись, аналізуючи методи виведення бородавок, які до цього часу існують у народі.

Найчастіше зустрічаються такі:

— побачіу молодіка, возмі земле с-пуд ногі і потрі трі рази бородеуку (с. Перга Олевського р-ну Житомирської обл.). Цей спосіб зафіксовано і в інших населених пунктах (с. Норинськ Овруцького р-ну Житомирської області, с. Ноздрище Народицького р-ну Житомирської області, с. Яцьковичі Березнівського р-ну Рівненської області);

— на молодику зміт водойу з роучака до сход сонца (с. Мелені Коростенського р-ну Житомирської області). Ці ж засоби лише в дещо видозміненому варіанті (вода з криниці, з джерела, із старого дубового пня, своя сеча, свиняча сеча) ми записали у с. Чоповичах Малинського р-ну, с. Зубковичах Олевського р-ну, с. Ноздрищі Народицького р-ну, с. Рижанах Володарсько-Волинського р-ну, с. Левкові Житомирського р-ну (всі Житомирської області), с. Яполоті Костопільського р-ну Рівненської області, с. Підріжжі Ковельського р-ну Волинської області;

— чірвонойу ниткойу обвести кругом бородеукі, завйазат вузла і кінут пуд капйеж (с. Чоповичі Малинського р-ну Житомирської обл.), а також подібні способи у с. Глинному Рокитнянського р-ну, с. Яполоті Костопільського р-ну (обидва Рівненської області), с. Рясному Ємільчинського р-ну, с. Тхорині Овруцького р-ну (Житомирської області);

— йак йеси хлеб, да падайе крошка з рота, до злові йейе і поводи по бородауціе, а тоде кін собаціе (с. Ст. Новаки Лугинського р-ну Житомирської області, с. Яцьковичі Березнівського р-ну Рівненської області);

— йак падайе зора з неба, до тре палцем успет махнут по бородоуціе (с. Яполоть Костопільського р-ну Рівненської області).

Ми подали лише ті способи, які при аналізі можуть становити певну цінність. Зазначимо лише, що в обстежених 25 населених пунктах Полісся зафіксовано близько 40 варіантів виведення бородавок.

Із наведених способів видно, що основні засоби, які використовуються для лікування,— це Місяць (молодик), Вода, Земля. Проаналізувавши їх (Місяць, Зоря і Сонце — астральна тріада, де для наших предків головним божеством був Місяць, Земля — мати, яка дає життя всьому, Вода — символ достатку, початок Всесвіту «цар Вогонь і цариця Вода світ створили»[3]), стане цілком зрозуміло, що зафіксовані методи виведення бородавок були створені нашими далекими пращурами ще в епоху поклоніння силам природи та божествам. Вірування слов'ян, запи-

[2] *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка, т. 1.— М., 1986.— С. 196.
[3] Див.: *Знойко П.* Міфи Київської землі і події стародавні.— К., 1990.— С. 150.

сані в минулому столітті О. Афанасьевим,—«як і Сонцю, Місяцю надавалося щасливе значення в період його зростання; побачивши вперше молодика — хапайся за кишеню або виймай звідти гроші, показуючи Місяцю, після цього їм не буде переводу; дитина, що народжується в цей час, буде довговічна; прислів'я, записане на Україні, «Тобі на уповня — мені на здоров'я»[4],— цілком можна доповнити матеріалами наших спостережень: поява на небі молодого місяця в уяві людини (часто і на практиці) допомагає позбутися фізичних вад. Крім того у с. Яполоті на Рівненщині ми записали прислів'я «Молодий місяць — чисте тіло», яке також слід віднести до найдавніших.

Вода з давніх часів для слов'ян була божеством світлим, приємним. Поклоніння воді зафіксовано в багатьох звичаях і обрядах, що побутують і нині: освячення води, принесення в жертву доброму духові води (водяному) різних страв[5]. Також за допомогою цілющих властивостей води лікували різні хвороби. У багатьох замовляннях і способах лікування вода, особливо джерельна (струмкова, річкова), виступає одним із основних компонентів, що протистоять різним злим духам. Тож не дивно, що при виведенні бородавок поліщуки часто використовували воду (метод оприскування). Метафорою води у записаних способах виступають: людська і свиняча сеча, сира картопля, коріння губ'як.

Оскільки існує здавна обожнення неба, чоловічого начала, що запліднює землю, так існує і поклоніння землі (жіночий тип, що сприймає сім'я від неба і народжує все живе)[6]. Це можна чітко простежити у тих методах виведення бородавок, в яких земля (пісок) використовується як лікувальний компонент у поєднанні зі світлом молодика.

Звернення за поміччю до зорі, одного із божеств астральної тріади, також можна пояснити, виходячи з аналізу застосування його поліщуками для лікування. За слов'янським міфом «Зоря, ключі, роса і мед»,— зоря — божество, що народжує життя[7]. Поява зорі на небі для слов'ян пов'язувалась із буттям, життєствердженням. Зрозуміло, що зникнення зорі із небозводу породжувало у свідомості людини протилежні висновки. До цього часу на Поліссі побутує легенда: «Коли падає зірка з неба, значить обірвалося чиєсь життя на Землі». Логічно за цією легендою буде пояснити і спосіб лікування, зафіксований у с. Яполоті на Рівненщині: «Як падає зірка з неба, потрібно змахнути пальцем по бородавці». Зоря, зникаючи із небозводу, забере із собою і бородавки зі шкіри.

Найпоширеніші у народі хвороби, пов'язані з болями в середині організму людини, такі: завійна, колька, різь, підрив живота, пристріт, підвій.

Завійна — різкий, пекучий біль у грудях, животі. Колька — різкий, гострий біль у животі, у боці. Різь — гострий, ріжучий біль. Під час польових обстежень ми записали такі назви: колкі, поруха, поркі, на колкі бере, колкі ходат, колкі напалі; завеіница, завеі, завоіна, це од завіткі у йейе, завоіни жівот, напала мене завуоіна, узело мене завойом; резі, резак, резуха.

Щодо назв хвороб колька і різь, то вживання їх на Поліссі цілком однозначне: больове відчуття, подібне до дії укола, і відчуття надрізу чимось гострим. Інша назва — завійна вживається поліщуками дуже широко, причому з різними значеннями. В одних (с. Мелені Коростенського, с. Чоповичах Малинського р-нів Житомирської області) — це хвороба (біль у животі) від злого умислу людей; в інших (с. Вишевичі Радомишльського р-ну Житомирської області, с. Яполоть Костопільського р-ну Рівненської області) — це те, що нині усім відоме під назвою «апендицит»; проте в більшості сіл завійна означає сплетені на злаковому полі стебла з метою заподіяти комусь шкоду. Отже, завій —

[4] *Афанасьев А.* Древо жизни.— М., 1983.— С. 70.
[5] Див.: *Грушевський М.* Історія України.— К., 1913.— С. 40.
[6] Див.: *Афанасьев А.* Древо жизни.— С. 40.
[7] Див.: *Знойко П.* Міфи Київської землі і події стародавні.— С. 64, 84.

дуже поширена на території Полісся хвороба, яка означає біль не лише у животі, грудях, з будь-якої частини тіла, залежно від того, на що намовлялося. Дуже цікаві способи лікування цієї недуги записали ми у деяких селах регіону: — Треба на череві перепоузти через дорогу (с. Уховецьк Ковельського району Волинської області); — принести земле і пріложіть до пупа (с. Поворськ Ковельського р-ну Волинської області); а також замовляння: «До землі пріклонуса, йак мене мати Параска родила, щоб мене колка пустила» (с. Поворськ).

Знову ж земля, як життєдайна сила, використовується для протидії болю в животі. Згадані поліські способи лікування, замовляння, в яких земля виступає лікувальним засобом, і слов'янські міфи про землю («Тіло людське від землі взяте і в землю перетворюється після смерті»), також давні слов'янські обряди: для доказу справедливості й чесності при тяжбі за землю, брали шматок землі і клали собі на голову; на підтвердження правильності своїх слів їли землю; убитого вужа потрібно повісити на осиці, відірвати від землі (вуж — «пожираючий молоко», молоко — метафора роси, дощу, небесного сім'я, яке запліднює землю)[8], наводять на висновок: чим ближче до землі, тим більше організм отримує від неї сили, тепла, здоров'я. Навпаки — відірватись від землі — означає втратити силу, позбутися благотворного, життєдайного земного впливу (відкрити прямий доступ до організму злим, нечистим духам). До цього часу на Поліссі вішалників не хоронять на сільських кладовищах. За переказами літніх людей, колись таких покійників взагалі в землю не закопували.

Ім'я Параска, яке ми зустрічаємо у замовлянні, — це давнє язичеське божество Фрія, Прія, Прися — богиня кохання, шлюбу і родинного затишку. І звертання до цієї богині за допомогою для протидії хворобам, на наш погляд, є цілком логічним.

Нарешті, ще одне замовляння від болю в животі, записане у тому ж Поворську:

Ішоў Хрістос з небес, ніс ў руках
Жівотворашчі хрест.
Жівотворашчім хрестом мене окружаме,
Сватим небом закрівайе, семідесатимі замкамі замікайе
І клуче ў море кідайе од ворога,
Од змійа, од просто волосно злодійа.

За міфологією слов'ян, хрест — символ сонця. Сонце — перший помічник наших пращурів-дайбожичів у боротьбі з нечистою силою і різними недугами, про що свідчить більшість замовлянь. Епітет животворящий — «оживляючий, відновлюючий життя»[9] має також давнє походження. Перша частина слова живо — (Жива, Живана, Живена — богиня весни, означає «та, що дає життя»[10]. Тому поєднання у цьому замовлянні лексем животворящий хрест мало для дайбожичів велику магічну силу. Очевидно, ім'я Христос вплетене у замовляння пізніше і шептання видозмінене під впливом християнства.

Інша хвороба, пов'язана з болями в животі, — від надмірного перенапруження. Підриватися — разслаблюватися від чого небудь, втрачатися, позбутися здоров'я, сили. Надривати сили — перевтомлюватися від надмірного фізичного перенапруження. Словник української мови не вказує на біль у животі. Слова і способи лікування, записані у населених пунктах Полісся, свідчать, що від перевтоми, від важкої роботи найперше у людини болить живіт: зорвау жівота, пудорваус, ураз, зорвау золотніка, опушченійе желудка, пудвередиуса, зрази, тре подібрат враз, тре золотніка направіт.

Цікаво, що назва золотник ні в Словнику української мови, ні в словнику Даля, ні в Тлумачному словнику білоруської мови не пов'язана із шлунком людини. Лише в Б. Грінченка знаходимо зживання цієї

[8] Див.: *Афанасьев А.* Древо жизни.— С. 216.
[9] *Даль В.* Словарь живого великорусского языка, т. 1.— М., 1955.— С. 539.
[10] *Афанасьев А.* Древо жизни.— С. 434.

лексеми «золотий золотничку, стань собі на містечку»[11] в значенні «шлунок». Матеріали польових досліджень населених пунктів Полісся засвідчують назву золотник у значенні «шлунок», а в окремих селах —«пуповина». У замовляннях лексема шлунок взагалі відсутня.

Ішла Божа Мати золотим мостом,
Упіралас серебранимі цепамі.
Назустреч ішоў Петро-Паўло.
— Куди ти пресватайа діва Марійа ідеш?
— До раба Божого (ім'ярек) до помочі золотніка напраўлати.
Йе заготе кріслечко і серебрене місцечко,
Йа тебе ўстановіла, йак рідна мати родила.

(с. Поворськ Ковельського р-ну Волинської обл.)

Не сам прішоў, а Бог пріслаў мученіка (ім'ярек) шептат.
Господу Богу помолуса, пречістої Божої Матеріе поклонуса
Пречіста Божа Мати, поможі (ім'ярек) золотніка зніматі,
Пуд грудіе не пудпірат, до спіни не пріпадат, ў боку
Не пудпірат, ў йадерца не ўпадат.
Сад на свойому мнесцечку, на золотому креслечку,
Де мати породіла, там тебе положіла.

(с. Норинськ Овруцького р-ну Житомирської обл.)

Пріслала Божа Маті (ім'ярек) золотніка шептаті.
Ішоў (ім'ярек) ў середу, а Бог ішоў попереду.
Божа Маті устречала, помоч давала, (ім'ярек) од золотніка
Одговорала. Золоти золотнічку, Божії чоловйечку,
Од чого ти стаў? Чі од лаку-перелаку, чі з прістрету,
Чі од лудеі із шлаху. Тут тобйе не стойат, косте ў
Жівоте не ломат, болі не дават, сну не збіват
Маком розсіпса, горошком роскотіс, од (ім'ярек) бол
Золотнік оч'епіс.

(с. Виступовичі Овруцького р-ну Житомирської обл.)

За змістом шептань, ймовірно, що золотник виступає метафорою сонця. Суть заговорів зводиться до такого: як сонце по небу завжди ходить своїм шляхом (має своє місце), так і шлунок людини для нормального функціонування мусить стояти на своєму місці. І назва золотник, і епітети золотий вказують на спорідненість із сонцем.

Нарешті, найпоширеніша і разом з тим одна з найдавніших хвороб, яка, за уявленням людини, виникає від очей, вітру, подумання — пристріт. За цим словом криється цілий пласт культури наших прапредків. Пристрій і способи його лікування ввібрали в себе і поклоніння божествам, і магію слова, і відповідно ті символічні кліше, які протидіяли злим духам. Лексеми на позначення цієї недуги часто подибуємо в художній літературі, а також у працях дослідників духовної культури народу.

У словнику української мови знаходимо ще лексему підвій — за народним повір'ям це хвороба від вітру. На Поліссі ми зафіксували такі лексеми: прістрет, завеі, спрістретило, зглазіу, од вйетру, пудвйеі, наурочіу, зворочіу, намоукі, око накінуу, позавідоваў хтос.

Походження більшості назв прозоре. При+стріт, хвороба, яка передається при зустрічі від дурного ока. Уроки — у+реку[21]. М. Фасмер пов'язує походження цієї лексеми від ректи — наслати біль шляхом певного магічного заклинання. Тобто, хвороба від поганого слова. І дійсно, у деяких поліських селах інформатори відзначили: зурочити — погане сказати або подумати (с. Зубковичі Олевського р-ну Житомирської обл.). Проте у більшості населених пунктів відмінність між хворобами пристріт, уроки, підвій стерлась. Пристріт — це недуга і від очей, і від подумання, і від вітру. Так само й уроки, які чомусь частіше вживаються на позначення хвороби, що передається від поганого ока. Також у заговорах зазначається, що пристріт може стати від чого завгодно. Тому замовляння від пристріту особливо шанують знахарі, і, як усі

[11] *Грінченко Б.* Словарь української мови, т. 2.— К., 1908.— С. 178.
[12] *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка, т. 4.— М., 1986.— С. 168.

стверджують,— воно дуже помічне:

Господу Богу помолуса, ўсем сватим поклонуса.
Ўсе светийе, станте міне до помочіе.
Ішла Божа Мати по синому мору, калиновім мостом,
Калиновім кійочком пудпіраласа, чірвоним поясом
Пудперезаласа, з отцем Міколайом стречаласа.
— Куди ти, Божа Мати, ідеш?
— До хрещеного, молітвенного прістрету шептат.
Із чого ти, прістрет, стаў? Чі ти сослани, чі ти послани,
Чі ти подумани, чі ти погадани, чі ти з вйетру, чі ти з
Води, чі ти з сонца, чі ти з очеі, чі ти бабйачі, чі ти
Девочі, чі ти паробочі, чі ти ціганскі, чі ти жідоўскі.
Тепер же ти гулаў, йак йа тебе не знала. А тепер же тобйе
Не колот, не порот, не шчімнет, не болет, жоўтоі косте
Не ломіт, чірвонойе кроўйе не переливат, синіх жіл не
стагат. Тепер же йа тебе віговорайў, іссилайў на здобнийе
Луга, на жоўтийе песка, там собйе будеш піт, гулат,
Хрешченоі молітвенноі лудині[e] спокоі дават.

(с. Мелені Коростенського р-ну Житомирської обл.)

Із цього замовлення бачимо, що природні стихії, які постійно допомагали людині, виявляється, можуть їй нести і лихо (сонце, вода). Сонце у більшості народних легенд, повір'їв — добре, світле божество. Його поява на безхмарному небі пов'язувалась із усім позитивним у людському житті. Проте воно може і нещадно пекти, несучи на землю засуху. За слов'янськими міфами, сонце уподібнюється всевидящому оку. Тобто людські очі — давня метафора сонця. Вираз «блискавичний погляд»— підтвердження тому. Як Перун вражає, карає своїми стрілами-блискавицями, так і погляд людини може бути лихий, із поганими наслідками для здоров'я інших. Саме таку трансформацію і спостерігаємо у цьому шептанні (пристріт може бути «сослани» і з сонця, і з очей, що є одне і те ж), що записаний у с. Поворську від уроків:

Через море вода біжіт, а ў том морі камен лежіт.
Йак теі камін на дно, так од раба Божого (ім'ярек) урокі.
Йак од Бога — переміни Господи, йак од лихойе лудини —
Хаі ідут на лихіх лудеі, йак з чоловйекоў — на чоловйекі,
З жонок — на жонкі, з ветру — на ветер, з гочеі —
На гочі, з дорогі — на дорогу. Годіе ходити, білойіе
Косте ломіти, чірвонойі крові пити, синіх жіл тагти.
Іди по земле ходи.

Основні язичницькі символи, що виступають у замовлянні, очевидні. Море — метафора неба, камінь — сонця (пор. у російських заговорах: «На море-окияне, на острове на Буяне лежит бел-горюч камень Алатырь»). Йдучи за слов'янським міфом: «Світанок віщує життя, урожай, прибуток, удачу, а захід сонця — смерть, збитки, нещастя»[13], цілком можна пояснити суть наведеного замовляння. Сонце заходить і забирає з собою всі злі духи (у даному випадку уроки).

У замовлянні від подвою маємо чітке посилання на вітер як причину хвороби. Вітер для слов'ян, як правило, віщує щось недобре. У багатьох легендах, казках він постійний супутник відьми, баби-яги.

Кназу-паничу, даі же мені світло і шчасте.
Куди летиш, буіни вітре, мене мини, буіни вітре,
Куди літайеш, мене минайеш од білойе косте,
Од чірвонойе крові, од синіх суставоў, од лехкіх,
Важкіх печенеі, од солодкого серца ухлизнў йа майў
Із себе знимайў, на тебе ссилайў.

(с. Поворськ Ковельського р-ну Волинської обл.)

У цьому ж селі зафіксували ми ще одне цікаве шептання від усього поганого (подумання, підкидання і т. д.).

Божа Мати на престолі стойала, 12 службіў чітала,
Господа Бога прохала. Ўсе сватийе, і Йуреі свати,
Станте мине до помочіе. Уночіе до месеца, на россвіти
До йасной зоріе. Збережіте мене од лукавого чоловека,
Од нечістойе сили, од нечістого духа. Амін.

[13] *Афанасьев А.* Древо жизни.— С. 68.

Що місяць і зоря служать у слов'ян для лікування, вже зазначалося вище. У замовлянні серед святих особливо виділяється Юрій. Варто відзначити, що ім'я його можна часто зустріти у замовляннях. Чим це зумовлювалося? Богу весни у слов'ян-дайбожичів — Ярилу став відповідати святий Юрій у християнській релігії. Свято зустрічі весни (Ярила) було одним із найулюбленіших свят наших далеких пращурів. Яр, трактує А. Афанасьєв, «юная стремительность, до неистовства возбужденная сила»[14]. А у міфології деяких слов'янських народів Бог весни виступає під ім'ям Яровіт, якого старовинні літописи порівнюють з Марсом. «Марс — первісно громовик, що вражає демонів»[15]. Певне, саме така властивість Ярила у замовляннях проти хвороб використовувалась і використовується поліщуками.

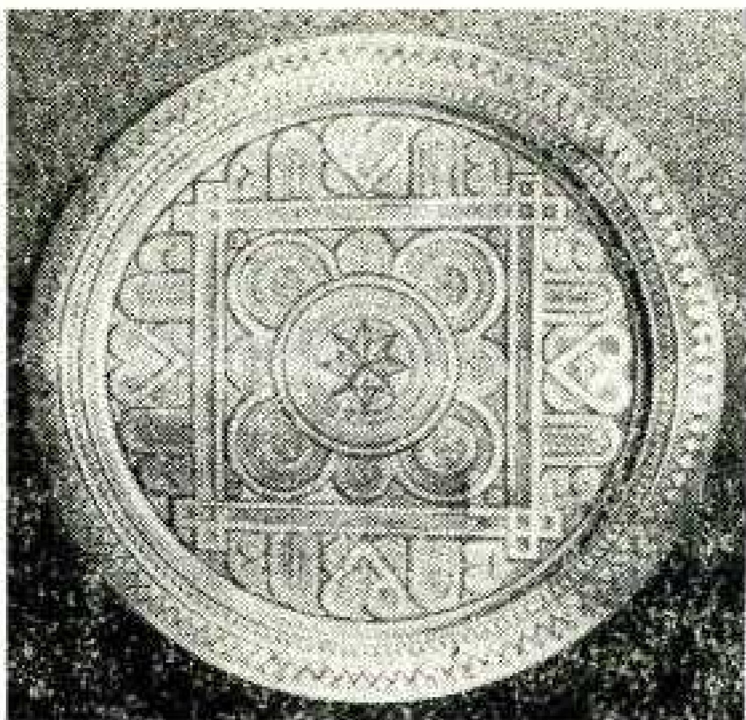
Віктор МОЙСІЄНКО

Житомир

[14] *Афанасьев А.* Древо жизни.— С. 111--112.
[15] *Там же.*



Весонько-весно.
Фото Михайла Чернявського, 1992.



ПАМ'ЯТІ ВЕЛИКОГО КОБЗАРЯ

РОЗДУМИ НАД НАЗВОЮ АКВАРЕЛІ Т. ШЕВЧЕНКА «ВОРОЖІННЯ»

Минуло 150 років відтоді, як Тарас Шевченко створив акварель, яку Рада Петербурзької Академії мистецтв відзначила третьою срібною медаллю. Протягом поколінь цей твір називали по-різному. Нашому сучаснику він відомий як «Циганка-ворожка». В новому дванадцятитомному виданні творів Т. Шевченка, що нині виходить друком, акварель буде пойменована по-іншому. В даній розвідці про згадуваний твір користуватимемося назвою «Ворожіння».

Рідкісна творча енергія, розум і жадоба знань дали змогу Т. Шевченку вже протягом перших років навчання в Академії мистецтв досягти значних успіхів. За дев'ять місяців він опанував курс навчання декількох років і почав відвідувати останні (натурні) класи. Три роки підряд (1839—1841) за успіхи в малярстві Рада Академії нагороджувала його срібними медалями. Для розквіту художнього обдарування Т. Шевченка було важливим, що його вчителем став К. Брюллов. Усупереч офіційній Академії, яка насаджувала далеке від реальності мистецтво певного художнього канону, він своєю творчістю, а ще більше теоретичними настановами і методикою навчання спонукав учнів до студіювання натури і вивчення навколишнього світу. Водночас в Академії приділялося багато уваги копіюванню учнями творів іменитих попередників. До нас дійшло декілька копій Т. Шевченка з акварелей К. Брюллова. Якщо їх зіставити з оригінальними творами молодого художника, то можна переконатися, що за характером композиційного вирішення і колоритом вони подібні, але очевидна і неповторність сфери їх змісту. До таких акварелей належить «Ворожіння».

Т. Шевченко зобразив українську дівчину, яка ворожить у циганки, щоб дізнатися про свою долю. Він наділив персонажів досить переконливими психологічними характеристиками. Це стосується і дівчини, яка з острахом чекає на слова «пророчиці». Малюючи типову сцену з тогочасного народного життя, художник дивиться на своїх героїв очима тонкого лірика і романтика. Серпанком таємничості оповитий художній образ, котрий за духовною суттю передбачає неоднозначність тлумачення його глядачам. Але зовсім інша річ, коли дослідники суперечливо трактують об'єктивні історичні дані, що можуть засвідчити істину формування творчого задуму художника, його втілення в творі, місце даної роботи в доробку митця та яким чином вона збереглася для сучасного глядача тощо.

В досить розлогому дослідницькому осмисленні Шевченкової акварелі натрапляємо на суперечливі, а іноді й затемнені моменти. На деяких з них зосередимо увагу. Виникнення творчого задуму досліджуваної акварелі пов'язане зі спілкуванням Т. Шевченка з Г. Квіткою-Основ'яненком та знайомством з його творами. Відомо, що спочатку художник мав намір створити і представити на академічній виставці



Тарас Шевченко. Ворожіння. Папір. акварель. 1842.

іншу композицію на українську тематику. Про це він писав до Г. Квітки-Основ'яненка, який для нього на той час був великим авторитетом: «Я сього літа повинен намалювать для академії картину, як наша чорноброва дівчина молиться богу, лягаючи спати. Так от бачите, лебедику, все є: і модель — чи по-тутешньому натурщиця — і справа всяка,— а одежі нема... Пришліть, будьте ласкаві. Тільки сорочку, плахту і стрічок зо дві, а я вам за те намалюю, яку зумію, картину, звичайно нашу — або Марусю, або сердешну Оксану (її вже друкують), або панну Сотниківну...»[1].

На це Г. Квітка-Основ'яненко писав: «що Ви знайшли граціозного, як письменні кажуть, коли дівка богу молиться? Вона не буде у своїм наряді молитися. Вона усе з себе позніма, гарненько посклада, та у одній льолі і стане молитися... Як знаєте, се Ваше діло; а чи не граціозніше було б, якби наша дівка та йшла з відрами з водою вже. Чи в пам'ятку Вам, як-то вона манірно йде, як вихиляється, з ноги на ногу переступа, як понурила голову, а ізпідлоб'я позира, чи дивляться на неї люди. Або стоїть біля криниці та розговорює з ким, відра поставивши, або підперлася рукою та зажурилась об чім. Ну, та Ви усе лучче знаєте. Мені Вас не учить»[2].

[1] *Шевченко Тарас.* Повн. зібр. творів : У 6-ти т.— К., 1964.— Т. 6.— С. 14.
[2] Листи до Т. Г. Шевченка — К., 1962.— С. 13.



Тарас Шевченко. Катерина.
Полотно, олія. 1842.

І художник зважив таки на думку Г. Квітки-Основ'яненка, оскільки в творчому доробку митця відомий лише олівцевий начерк жіночої постаті в молитовній позі, який справедливо вважають ескізом до задуманого Т. Шевченком, але не реалізованого живописного твору, і на академічну виставку 1841 року він представив не первісно задуманий твір, а композицію, що з тогочасних літературних джерел відома під описовою назвою «Циганка, що ворожить малоросіянці». Поза сумнівом, що і в подальшому листуванні між поетом і письменником, яке не дійшло до нас, безпосередньо йшлося про сюжет «Ворожіння», принаймні Г. Квітка-Основ'яненко про нього знав. Це можна вичитати між рядками його листа, датованого 22 листопада 1841 року, де він, зокрема, писав: «Спасибі Вам за Ваше письмо і усяку добру мову, написану там. Читав у «Літературній газеті», що Ваша дівчина, що через тин ворожила у циганки, продалася, та й зрадовався, бо я так і надіявся»[3]. Ні в замітці в «Літературній газеті», ні де-інде не згадувалася така подробиця, як тин. Про неї письменник міг довідатися тільки від Т. Шевченка. Зауважмо таке: Г. Квітка-Основ'яненко, не бачивши акварелі, знав, що головним об'єктом зображення на ній була українська дівчина, а не циганка, як це можна було б зрозуміти з тогочасних літературних джерел і документів.

[3] *Там же.*— С. 14.

По цьому спробуємо «пояснити» одне з «темних» місць стосовно досліджуваної акварелі Т. Шевченка. Десятки, якщо не сотні разів цитувався даний лист Г. Квітки-Основ'яненка, до Т. Шевченка від 22 листопада 1841 року. І чи не кожен, хто причетний до вивчення малярської спадщини поета, шукав у «Літературній газеті» зазначене повідомлення, але не знаходив. Шукав його і автор даної статті, роблячи спроби віднайти не тільки в названій газеті. Однак на інформацію, що «дівчина... продалася», не натрапляв ніде. Що ж мав на увазі Г. Квітка-Основ'яненко, чи не «Літературну газету»! В ній за сьоме жовтня 1841 року був опублікований звіт про виставку, в якому поміж живописних творів, що заслуговують на увагу, оглядачем згадувалася «циганка, що гадає малоросійській дівчині»[4]. Ця цитата в дещо поширеному варіанті неодноразово потрапляла в шевченкознавчу літературу. Вона навіть увійшла в обидва випуски видання «Т. Г. Шевченко. Документи та матеріали до біографії»[5]. Однак упорядники названих видань не звернули уваги на слова, якими оглядач виставки закінчив статтю, і не надрукували їх: «Довго і з задоволенням, і з народною гордістю переглядав програми цих молодих людей, і з задоволенням читав на програмах написи, з яких видно, що академія нагородила цих талановитих юнаків срібними медалями»[6].

Що ж, прочитавши таке, Г. Квітка-Основ'яненко справді міг «зрадоватися». Але що означає вживане ним слово «продалася», адже нічого подібного в огляді не знаходимо. Спочатку ми припускали, що це — образний вислів, однак сумнів щодо художньо-естетичної його вартості змусив шукати розгадку в рукописі листа. Однак виявилося, що його автограф загублено. Вперше згаданий лист опублікував М. Стороженко 1900 року в часописі «Киевская старина» (№ 9). Оскільки в першодруці було ряд пропусків, неточностей, відхилень від правопису оригіналу тощо, то 1925 року в часописі «Україна» М. Новицький, покритикувавши свого попередника, вміщує лист звірений з рукописом[7]. У виданні «Листи до Т. Г. Шевченка», яким більш як чверть століття користуються науковці, зазначено, що він друкується за другою публікацією[8], що не зовсім відповідає дійсності, бо в публікації М. Новицького, який буквально відтворював текст, написано, що дівчина не «продалась» (так у М. Стороженка), а «предалась» (с. 84).

Таке різночитання змусило нас пригадати призабуте нині слово, що за сучасними мовними нормами пишеться «придалась», у значенні «вдалася», «вийшла гарно». Словник мови Г. Квітки-Основ'яненка засвідчує, що письменник цим словом користувався досить часто. Наведемо лише два приклади: «...і що то придався парень! За усіх усе зробить»; «От бач, яка паска у нас хороша придалась?»[9]. На користь наших міркувань, що в листі Г. Квітки-Основ'яненка йшлося про огляд виставки в «Літературній газеті» за сьоме жовтня (іншого огляду й не було),— і той факт, що він саме в той час мав дуже уважно стежити за статтями названої газети, бо в ній в жовтні того ж року друкувалася його стаття «Історія театру в Харкові».

Курйоз зі словом «придалася» спонукав шевченкознавців шукати особу, якій Т. Шевченко продав свою картину. В коментарі до акварелі в академічному десятитомнику читаємо: «В. Толбін зазначає, що картину Шевченка, яку він називає «Циганенком», придбав з виставки тодішній комендант Петропавловської кріпості І. М. Скобелєв»[10]. Придивимося пильніше, про що і як писав В. Толбін у статті «Учні Брюллова».

[4] *А. А-в.* Письмо в Москву.— Лит. газ.— 1841.— 7 окт.
[5] Див.: *Шевченко Т. Г.* Документи та матеріали до біографії.— К., 1975.— С. 55; *Його ж.* Документи та матеріали до біографії.— К., 1982.— С. 36.
[6] *А. А-в.* Письмо в Москву...
[7] Див.: *Новицький М.* Шевченко в процесі 1847 р. і його папери.— Україна.— Кн. 1—2.— 1925.— С. 225.
[8] Див.: Листи до Т. Г. Шевченка...— С. 225.
[9] Словник мови творів Г. Квітки-Основ'яненка : У 3-х т.— Х., 1979.— Т. 2.— С. 670.
[10] *Шевченко Т. Г.* Повне зібр. творів : У 10-ти т.— К., 1951—1963.— Т. 7.— Кн. 1.— С. 17.

А знаходимо в ній буквально таке: «Старання і успіхи Шевченка були настільки швидкими, що наступного (після вступу в Академію, 1839-й — В. Я) року він удостоївся другої срібної медалі за етюд з натури, а 1840 року одержав першу срібну медаль за картину «Циганча», що її купив тут же, на виставці, відомий Скобелєв»[11].

То що ж купив І. Скобелєв? Те, що 1839 року за етюд з натури художник був нагороджений першою срібною медаллю другого достоїнства, факт загальновідомий і засвідчений документом. Так само задокументовано, що 1840 року Т. Шевченко одержав ще одну срібну медаль і теж другого достоїнства (а не першого, як пише В. Толбін), хоча «за першу спробу його в живопису олійними фарбами — картину «Хлопчик-жебрак, що дає хліб собаці»[12]. Окрім цього художнику за цю роботу було оголошено похвалу. Першої ж срібної медалі, або першого достоїнства, (що одне і те ж) Т. Шевченко не удостоювався ніколи. Отож, чи не природніше повірити доброму знайомому художника, що зображене на картині 1840 року хлопча було циганчам, а не підозрювати його в тому, що він переплутав і назву картини і рік її виконання? Цікаво, що й сам Т. Шевченко надавав картині «Хлопчик-жебрак, що дає хліб собаці» якогось особливого значення, бо саме про неї, а не про «Ворожіння» пише він у автобіографічній повісті «Художник». Так само і художник В. Ковальов згадував, що в альбомі Т. Шевченка «був ескіз «Хлопчика з собакою», за виконання якого він одержав звання художника»[13]. Не випадково, мабуть, В. Толбін акцентує увагу саме на цьому творі. Принагідно, для подальших роздумів наголосимо на важливому для нас моменті: за свідченням М. Білозерського у І. Скобелєва був не один, а декілька творів Т. Шевченка[14].

Тепер на часі поставити питання, чи справді досліджувана композиція була картиною в сучасному розумінні слова. Звернемося до фактів, котрі, здавалося б, однозначно це стверджують. Спочатку до згадуваного вже свідчення самого Т. Шевченка, що він «сього літа повинен намалювать для академії картину». Так само і в постанові Ради Академії зазначалося, що срібною медаллю нагороджували «Тараса Шевченка за картину, що зображала «Циганку»[15]. І все ж у науковому коментарі академічного десятитомника всі ці та інші дані віднесені до акварелі, а на подібне нібито нерозшукане полотно позиції взагалі не відкривали, хоча версія про його існування давно відома. Дебати щодо згаданої картини з новою силою активізувалися в зв'язку з підготовкою нового повного видання творів Тараса Шевченка в 12-ти томах. На наше переконання срібною медаллю була відзначена саме акварель, а полотна олійними фарбами не існувало взагалі. Деякі аргументи на користь такого твердження викладаємо нижче, а зараз зазначимо, що поняття «картина» в часи Т. Шевченка не мало такого локалізованого значення, як у наш час. Це слово вживали і тоді, коли мовилося про твір, виконаний олійними фарбами на полотні, щоб переконатися в цьому, достатньо, наприклад, відкрити на першій сторінці опис гравюр, малюнків та фотографій, що належали Т. Шевченку, зроблений після його смерті художником Г. Честахівським. Перераховуючи фотографії сепій Т. Г. Шевченка періоду заслання, його приятель визначає їх як «фотографічні знімки з картин, нарисованих сепій»[16]. А в списку речей і творів Т. Шевченка, зробленого М. Лазаревським, слово «картина» вживається стосовно малюнків та гравюр. Зрештою, це слово художник неодноразово уживав, пишучи про свої офорти сепій «Мальовнича Україна». Це підтверджують його листи до Й. Бодянського та П. Гессе.

[11] *Толбин В. В.* Ученики Брюллова.— Иллюстрация.— 1861.— № 180.— С. 75.
[12] *Шевченко Т. Г.* Повне зібр. творів.— Т. 7.— Кн. 2.— С. 62.
[13] Воспоминания В. В. Ковалева о Т. Г. Шевченке.— По морю и суше.— 1896.— № 8.— С. 136.
[14] Див.: *Белозерский Н. М.* Тарас Григорьевич Шевченко по воспоминаниям разных лиц.— Киевская старина.— 1882.— № 10.— С. 66—67.
[15] Див.: *Тарас Шевченко.* Документи та матеріали до біографії.— К., 1981.— С. 35.
[16] ІЛ. Ф.Л.— № 459.

Здогад про існування олійної картини пов'язаний з першою публікацією акварелі І. Айзенштоком у виданні «Литературное наследство». Дослідник, пишучи про акварель, називає її «Циганка, що ворожить малоросіянці» й зауважує: «Варто зазначити, що «Малоросіянка» названої акварелі надзвичайно нагадує «Катерину» відомої олійної картини Шевченка і, можливо, послугувала для останньої підготовчим етюдом»[17].

Думку І. Айзенштока про дану акварель заперечив Д. Антонович, але погодився з ним, що вона сюжетно пов'язана з «Катериною»: «Так, у цій акварелі безперечно представлено знову «Катерину». Те саме обличчя, та сама постать, та сама грація рухів рук, ті самі ноги, така сама натуралістична деформованість статури нижче лінії стану, те саме одіння, навіть до деталів: та сама біла сорочка, так само вдягнута із спущеними рукавами, так само стягнута зав'язаною під шиєю стрічкою, так само друга стрічка пов'язана довколо голови над чолом, і навіть так само дві стрічки ззаду тремтять по вітру; (...) нарешті біля Катерини той самий вірний собачка, що не покидає своєї господині. Але композиція образу Катерини у ворожки — зовсім інакша, не динамічна, а статична, представляє інший, наступний у житті Катерини після розлуки з москалем епізод, коли Катерина у тривозі за москалем і за своєю найближчою долею звертається до ворожки, епізод, про який так само немає ані згадки в поемі. Разом із тим велике дерево, що, як на театрі, оточує образ з лівого боку і зверху, робить цю композицію ніби симетричною до «Катерини» в епізоді розлуки»[18]. Д. Антонович назвав цю акварель «Катерина з ворожкою» і висловив припущення, що вона була авторським повторенням аналогічної загубленої олійної картини, про яку Т. Шевченко згадує у листі до Г. Тарновського від 23 січня 1843 року: «...намалював я се літо дві картини і сховав, думав, що ви приїдете, бо картини, бачте, наші, то я їх кацапам і не показував. Але Скобелєв таки пронишпорив і одну вимантачив, а друга ще в мене, а щоб і ця не помандрувала за яким-небудь москалем (бо це, бачте, моя «Катерина»), то я думаю послать її до вас...»[19]. У своєму дослідженні Д. Антонович наголошував, що його роздуми — це лише припущення, а не категоричне твердження, оскільки знав, що олійна «Катерина» створена 1842-го, а акварель 1841-го року. Йому ж було відомо, що композиції з ворожкою поет не ховав, а була вона представлена на академічній виставці.

Свого часу версію Д. Антоновича піддав надто різкій критиці С. Раєвський — автор розвідки «Слідами загубленої картини»[20]. Він, спростовуючи думку свого попередника, що в колекції І. Скобелєва знаходився парний до картини «Катерина» твір, знаний довгий час під назвою «Циганка-ворожка», робить спробу довести, що, насправді, таким було полотно за мотивами поеми «Сліпа», відоме за ескізом на сюжет обжинків. У «Шевченківському словнику» (К., 1977) інформація, почерпнута зі статті С. Раєвського, трансформована в ряд окремих тверджень, що не позбавлені суперечностей. Не будемо докладно зупинятися на дискусії С. Раєвського з Д. Антоновичем. Погодимося з тим, що в І. Скобелєва роботи «Циганка-ворожка», вона ж «Катерина у ворожки» за версією Д. Антоновича, не було. Аби не відволікатися від суті справи, апріорно приймемо міркування дослідника про те, що згадана олівцева зарисовка Т. Шевченка розкриває сюжет обжинків і становить ескіз-ілюстрацію до поеми «Сліпа». А якщо так, то визнаємо слушною аргументацію «про єдність ідейно-творчого задуму, про композиційну подібність, про одночасну роботу» художника над картиною «Катерина» та ескізом «Сліпа».

[17] *Айзеншток И.* Судьба литературного наследства Т. Г. Шевченка.— Литературное наследство.— 1935.— № 19—21.— С. 483.
[18] *Шевченко Тарас.* Повне вид. творів: У 16-ти т.— Варшава-Львів, 1934.— Т. XII.— С. 85—86.
[19] *Шевченко Тарас.* Повне зібр. творів: У 6-ти т.— Т. 6.— С. 23.
[20] Див.: *Раєвський С.* Слідами загубленої картини // Збірник праць XV наук. шевченківської конференції.— К., 1968.— С. 215—224.

Як і автор розвідки, припустимо, що Т. Шевченко розробляв цей ескіз з наміром «реалізувати його в техніці живопису». І однак цього недостатньо для висновку, що картина була і потрапила до І. Скобелєва. Це, окрім усього іншого, засвідчує проникнення в творчу лабораторію художника. Якщо навіть трохи заглянути у неї, то стає очевидним, що праця Т. Шевченка над олійними картинами була важкою і супроводжувалася певними «муками творчості». Про це, зокрема, свідчить кількість та характер збережених підготовчих етюдів, ескізів та начерків. Тільки до картин «Катерина» відомо сім, а «Селянська родина»— шість, невеличкої за розміром олійної роботи «На пасіці»— три. До нерозшуканих однофігурних композицій «Хлопчик-жебрак, що дає хліб собаці» та «Панна Сотниківна»— теж по три-чотири. Подібної закономірності з творами графіки, а також з акварелями, не спостерігається. Так до акварелі «Ворожіння» не має жодної підготовчої роботи, так само як до (за версією С. Раєвського) картини «Сліпа». В зазначеному ескізі композиції дев'ять чи десять персонажів. У картині «Катерина» (нібито паристій до неї) — втричі менше, але кожен з них має до декілька графічних варіантів. Усі персонажі, пророблялися в олівці на папері в досить крупномасштабних етюдах та ескізах. Що ж до «Сліпої» (начерку композиції), то не відома жодна подібна студія, кожен приклад автономного існування персонажа в його графічному різновиді. Це при тому, що підготовчі роботи Т. Шевченка даного періоду добре збереглися завдяки альбому, в якому вони, здебільше, виконані. Окрім того, аналіз Шевченкового листування та деяких інших джерел не дає підстав для аргументованої гіпотези про існування картини «Сліпа».

Навпаки, достеменно відомо, що одночасно з роботою над картиною «Катерина» Т. Шевченко малював «Панну Сотниківну», більше того, згадувані крупномасштабні етюди до «Катерини» і «Панни Сотниківни» (і тільки вони!) наявні не лише на одному аркуші, але й на одній сторінці, що зайвий раз підтверджує одночасність виконання художником обох творів. Про це сам художник свідчив у листах. У листопаді 1842-го року він збирався відіслати «Панну Сотниківну» Г. Квітці-Основ'яненку, про що писав у листі до П. Корольова: «Скажіть Грицькові, що я змалював йому «Панну Сотниківну» і, може, на цім тижні пошлю йому, як здужатиму письмо написать»[21]. Але чи написав? Адже після цього жодних ознак листування між Т. Шевченком і Г. Квіткою-Основ'яненком не засвідчено. А чи послав? Адже ніяких даних про це не маємо. Зате десь через місяць після листа до П. Корольова маємо лист до Г. Тарновського, в якому художник пише, що «нашу» картину «вимантачив» у нього І. Скобелєв. То чи не логічніше опісля всього викладеного вище припустити, що, окрім «Катерини» 1842 року художник справді виконав лише «Панну Сотниківну», але не одіслав Г. Квітці-Основ'яненку, а її виклянчив І. Скобелєв? А чи не через те й припинилося листування між ними?

У своїй статті С. Раєвський майже всю свою пристрасть спрямовував аби довести, що і композиційно, і самою постаттю героїні ескіз до «Сліпої» більш подібний на «Катерину», ніж на «Циганку-ворожку». Як бачимо, дослідник прийняв версію Д. Антоновича, за якою картина, придбана І. Скобелєвим була «паристою» до «Катерини». Якби за сучасною термінологією, то мав би бути диптих. Між тим сам Т. Шевченко жодних підстав для такого потрактування не давав. У листі до Г. Тарновського він писав, що обидві картини «наші»— на українську тематику. А в цитованому листі до Г. Квітки-Основ'яненка художник розшифровує, яке він значення вкладав у це слово: «...я вам намалюю яку зумію, картину, звичайно нашу — або Марусю, або сердешну Оксану (її вже дрюкують), або панну Сотниківну».

Більше того, якщо ідею Д. Антоновича про парність двох картин, виконаних за одним літературним твором, можна було зрозуміти, то дві з постаттю однаковісінької героїні на першому плані, виконані за

[21] *Шевченко Тарас.* Повне зібр. творів : У 6-ти т.— Т. 6.— С. 21.

різними творами, видавалися б позбавленими логіки. І все ж, як на нас, Д. Антонович спостеріг те, що не піддається запереченню: перед духовним зором художника під час створення «Катерини» стояла не тільки «Сікстинська мадонна» Рафаеля (що доведено), але й наша дівчина, раз уже витворена уявою митця. І це не дивно, бо персонажі «Катерини», як і всякого іншого художнього твору, народжувалися в процесі осмислення митцем не тільки реалій життя, але й переосмислення певної художньої традиції і власного мистецького досвіду. В цьому сенсі акварель «Ворожіння» можна назвати своєрідним образотворчим прототипом «Катерини». Вона була одним з елементів у складному, нуртуючому в психіці митця процесі художнього синтезу, який через творчий акт художника втілився в конкретні візуальні образи і постав на полотні. Зрозумілим має бути й те, що і «Ворожіння» і «Катерина» мали й інші — словесно-образні (літературні) прототипи, котрі в глибинній ретроспективі сягають Квітчиної «Сердешної Оксани», хоча (знову таки) і не тільки її.

Поки що спеціального дослідження про джерела та генезу малярських образів Т. Шевченка немає. Частково ці питання порушували дослідники, що займалися проблемами художнього стилю митця, зокрема, впливу на його творчу манеру робіт К. Брюллова, Рембрандта та народного малярства. Такий стан речей зумовлений багатьма причинами, і не остання з них та, що донедавна у вітчизняному мистецтвознавстві проблема відображення людського буття в системі художньої традиції на рівні теоретичному теж майже не розроблялася. В картинах та малюнках Т. Шевченка спостерігаються різні щодо міри виявлення цитації з творів його попередників. Іноді вони приховані й виявляються внаслідок неабияких зусиль дослідника, іноді носять одверто діалогічний характер. Названі цитації різняться також і посутньо. Одні стосуються переважно формальних ознак, інші — безпосередньо пов'язані із змістом. У «Ворожінні» спостерігаємо, хоч і по-різному виявлені, обидва типи зв'язку з формально-образним ладом акварелі К. Брюллова «Перерване побачення». Перегук «Ворожіння» саме з цією аквареллю, очевидно, не випадковий. Адже Т. Шевченко знав «Перерване побачення» до щонайменших подробиць. Відомі дві Шевченкові копії цієї акварелі, одну з них він подарував В. Жуковському. Дослідник не обмине увагою і того факту, що і «Ворожіння», і один з примірників «Перерваного побачення» зберігалися разом у колекції Шевченкового знайомого К. Солдатьонкова.

Часткову подібність образного строю «Ворожіння» з творами К. Брюллова помітив ще оглядач виставки 1841 року. Він писав: «Взагалі, можна помітити, що учні Карла Брюллова наслідують свого професора щодо колориту і дуже добре роблять: художник повинен вивчати природу, а Брюллов сама природа»[22]. При зіставленні акварелей К. Брюллова і Т. Шевченка у вічі впадають однаково фрагментно трактовані дерева з розлогим гіллям і вигинистими стовбурами, оживленими унизу зелом. Обидві акварелі майже ідентичні щодо світлотіньової характеристики тла, на якому зображені жіночі персонажі. Вертикальна межова лінія між світлом і тінню в обох випадках ділить художнє поле аркуша на аналогічні щодо пропорцій, хоч і по-різному розміщені, площини. Не випадкова наявність на обох акварелях зображення собаки як символу вірності. Тільки в ідилічно-елегійному сюжеті К. Брюллова бачимо породистого пса, що лежить, а в психологічно глибшій композиції українського художника «собачка поганенька» (слова Шевченкові — *В. Я.*) насторожилася, ніби відчуваючи щось лихе.

Зрештою, акварелі, що їх зіставляємо, не контрастні й щодо змісту, адже в основі кожної з них — мотив любові, хоча способи його художньої реалізації різні. Композиція К. Брюллова невигадливо проста і передбачає таке ж однозначне сюжетне прочитання глядачем. Шевченкові персонажі наділені складнішими і глибшими психологічними ха-

[22] *А. А-в.* Письмо в Москву.— Лит. газ.— 1841.— 7 окт.

рактеристиками. Це передовсім стосується зображеної дівчини. Психологізація її образу досягається завдяки майже фронтально потрактованій постаті героїні і зверненому до глядача погляду її карих очей. Такий прийом, разом з пріоритетним зображенням фігури на передньому плані, робить саме цей, а не інший персонаж емоційно-смисловим центром малюнка.

Майже три останніх десятиріччя досліджувану акварель у численних виданнях, музейних експозиціях та на виставках називали «Циганка-ворожка». Така назва канонізована сьомим томом академічного повного зібрання творів Т. Г. Шевченка, що вийшов друком 1961 року. Здається, немає потреби ще і ще раз доводити, що назва — один з важливих компонентів структури твору, що в ній концентрується його зміст, що вона покликана правильно зорієнтувати того, хто проникає у сферу змісту, спрямувавши плин асоціацій в річище авторського розуміння теми. Вважається неетичним перейменовувати роботу, назву якій дав автор або неавтор — сучасник згідно з волею митця. Якщо ж малюнок чи картина не набуває великого розголосу за життя художника і з часом потрапляє до рук дослідника безіменною чи без точно визначеної назви, то він має ввести її в художній та науковий обіг під тою, яку їй міг би дати автор. А відомо ж бо, що Т. Шевченко найкоротші вважав найкращими. Про авторську назву досліджуваної акварелі не відаємо. Про неї можемо тільки здогадуватися на основі листування Т. Шевченка з Г. Квіткою-Основ'яненком, з якого достеменно знаємо, що художник мав намір намалювати для поцінування Радою Академії мистецтв «нашу» дівчину. В тогочасних російських літературних джерелах назва твору (в строгому розумінні слова) теж не засвідчена. Про нього згадано в описовій формі: «цыганка, гадающая малороссийской девушке». В постанові Ради Академії мистецтв про нагородження Т. Шевченка срібною медаллю теж подибуємо описову та ще й скорочену задля компактності висловлювання форму: «за картину, изображающую цыганку». В цих та подібних описах спочатку зауважується циганка, а потім — наша дівчина. Очевидно, це не тільки тому, що ворожка змальована першою (в звичному для нас прочитанні зліва направо), але й через те, що російською природніше казати «гадающая» комусь, а не «гадающая» в когось.

Міркуючи над проблемою назв Шевченкових малярських творів у академічному десятитомнику, коментатори орієнтувалися на осучаснення їхніх найменувань. Навіть авторська назва сепії «Киргизка» була замінена на «Казашка». А у випадку з аквареллю, що нас зацікавила, то слово «малоросіянка» геть випало і залишилося «Циганка-ворожка», що не відповідає змісту твору, бо головний об'єкт зображення в ньому наша дівчина, а не циганка. «Режисура» Шевченкової акварелі викликає в пам'яті портрет-картину добре знаного Т. Шевченком ректора живопису Петербурзької Академії мистецтв В. Шебуєва «Ворожіння. Автопортрет» (1805). Звертаємося до цього твору не стільки задля того, щоб виявити у «Ворожінні» Т. Шевченка діалогічні формальні ремінісценції із згадуваного твору, а щоб навести ще один очевидний аргумент на користь назви, використаної в даній розвідці.

Володимир ЯЦЮК

Київ

КОБЗАРСЬКИЙ РЕПЕРТУАР НА СЛОВА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Кобзарський пісенний репертуар на слова Тараса Шевченка можна розподілити на три групи: твори в характері пісень-романсів, народно-епічному і ліричному стилі та народного хорового співу.

До першої групи віднесемо «Заповіт», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Така її доля», «Зоре моя вечірняя», «Думи мої, думи мої».

Вони з'явилися в міському музичному середовищі. В них досить чітко відчувається гармонічна функціональність з опорою на мажоро-мінорну систему, а звідси підкресленність основних ступенів ладу: тоніки, субдомінанти, домінанти. Мелодії пісень грунтуються переважно не на поступінному русі, а на звуках інтервалів терції, кварти, квінти, — часто йдучи по ступенях арпеджованого акорду (наприклад, «Думи мої, думи мої», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Заповіт», «Така її доля»)[1].

На піснях цієї групи помітний вплив стилю академічних хорів з фактурою акордового складу, в основі якої закладені принципи класичної гармонії. Помітну роль тут відіграли форми міського музикування за участю різних музичних інструментів, а також хоровий спів бурсаків, шкільних та семінарських хорів.

Пісні першої групи складають індивідуальну творчість, що набули широкої популярності, зазнавши певних мелодичних і ритмічних змін, та стали народними. До них відноситься «Заповіт» — твір полтавського вчителя музики і співів, хорового диригента Гордія Гладкого, створений незабаром після смерті Тараса Шевченка (близько 70-х рр.), та солоспів «Реве та стогне Дніпр широкий» — одеського музиканта, вчителя гімназії Дмитра Крижанівського (70-ті роки XIX ст.).

Акордово-гармонічний склад виразно відчувається в пісні «Думи мої, думи мої», початок мелодії якої будується на терціях, — звуках мінорного тризвуку. Вся ладово-гармонічна структура пісні має тонічно-домінантні устої.

Деякими дослідниками авторство первісної мелодії цієї пісні приписується Т. Шевченку, а варіант, надзвичайно поширений у кобзарській практиці, належить ніби К. Борисюку.

Мелодіям пісень другої групи притаманне використання епічних, ліро-епічних елементів, навіть зворотів традиційної (класичної) думи. З цього погляду типовими зразками є «Тече вода», «Б'ють пороги», «Гомоніла Україна», «В неділю вранці-рано», «За думою дума», «По діброві вітер виє», «В чистім полі над річкою».

Якщо пісні першої групи — це творчість професіоналів, композиторів, керівників хорів, або любителів хорового співу, то другої — продукт, в основному, кобзарської народної творчості. В таких піснях мелодія переважно будується на поступінному поєднанні звуків (крім гармонічного мінору VII ступеня) та часто використовується каданс з натуральним VII ступенем. Мелодика пісень багата на орнаментику, а в метроритміці відчувається наявність мішаних розмірів («Гей, не п'ються пива-меди», «За думою дума»).

Пісні другої групи більш вільної, навіть імпровізаційної будови. В них відсутня чітка квадратність форми, що є типовою ознакою першої групи. Творцями більшого числа цих пісень є народні співці кобзарі-бандуристи. Одні з них стійко зберігають народну кобзарську традицію, що йде від кобзарів-сліпців давнього минулого (Єгор Мовчан), інші — розвивають цю традицію, вплітаючи і сучасні інтонації (Володимир Перепелюк). Це вже тип нового, сучасного народного бандуриста-професіонала.

Від двох згаданих кобзарів відрізняють Павла Носача (1890—1966) його пісні та манера ним виконання, де помітне своєрідне поєднання народних традицій та стилю сучасних інтонацій — енергійно-вольових, рухливих, часто маршового характеру.

Для індивідуального стилю кобзаря Єгора Мовчана (1898—1968) найхарактерніша його пісня «Тече вода в синє море» — широко-наспівна, з низхідним рухом мелодії у фразах.

[1] Фольклорно-пісенний матеріал на поезії Т. Г. Шевченка зібрано в праці «Шевченко і народ» (розділ «Шевченко в піснях народу») (К., 1963) та в збірниках «Народні пісні на слова Тараса Шевченка» (К., 1961) і «Зоре моя вечірняя». Збірка пісень на слова Тараса Шевченка (К., 1980; друге видання зі змінами — 1988). «Плавай, плавай, лебедонько». Народні пісні на слова Т. Шевченка (видання друге, доповнене.— К., 1989).

Слід виділити пісню «В чистім полі над річкою», в якій поєднується протяжно-наспівна мелодія першого куплету з рухливими, танцювальними куплетами, що відповідає змісту слів:

Пішов кобзар по вулиці —
З журби як заграє.
Кругом хлопці навприсядки,
А він вимовляє...

Пісні на Шевченківську тематику Володимира Перепелюка охоплюють різні інтонаційні сфери народних пісень — лірично-побутову, обрядову, жанр думи. Подібні за стилем його пісні: «Нема гірше, як в неволі», «За думою дума», в яких відчуваються типові кобзарсько-лірницькі поспівки і зближення їх з інтонаційними зворотами дум. Імпровізаційно-вільна побудова мелодії з перемінним розміром, використання дрібних тривалостей (шістнадцятих) та тріолей, форшлаги і фермати, розтягування (вокалізація) одного складу на досить велику групу нот типові для пісень Володимира Перепелюка, зокрема, для пісні «Нема гірше, як в неволі». В мелодиці спостерігається підвищення VII ступеня і уривки гармонічного мінору, як сполучення VII—VI ступенів звукоряду, що призводять до зупинки на домінанті.

Поезія Тараса Шевченка знайшла відображення і в лірницькому репертуарі. Так, цікавий художній зразок думи на слова з поеми «Невольник» — «У неділю вранці-рано», записаний Михайлом Гайдаєм (1878—1965) від лірника Онуфрія Додатка (1878—1968)[2]. Тут відчутні всі ознаки класичної думи: імпровізаційність викладу, декламаційність мелодики з тріольними малюнками ритму. Мінорний лад час від часу офарбовується четвертим підвищеним ступенем, утворюючи ходи на збільшену секунду, стрибки на септіму від тоніки ладу.

Є інший, менш оригінальний фольклорний зразок на ці слова (запис Олександра Правдюка). Ця пісня ознак думи не має, її мелодика побудована в стилі наспівно-ліричних інтонацій з підвищеним четвертим ступенем ладу. Вона перекликається з піснями ліричного типу. В даному випадку дуже відчувається подібність з відомою піснею «Ой не цвіти буйним цвітом».

Урочисто-поважна, в мажорному наспіві, з переходом у закінченні до паралельного мінору є пісня «Гомоніла Україна», складена лірником Аврамом Гребенем (1878—1961).

З ліричних пісень кобзарів-бандуристів найкращою є «По діброві вітер віє», що записана в кількох варіантах. У народному — шевченківське слово «виє» замінено словом «віє». Ліричний образ втілений у проникливо-задушевній і м'якій мелодії. Пісня виконується, здебільшого, триголосо, що складає акордово-гармонічну фактуру, в якій переважає терцовий рух верхніх двох голосів, підтриманий дублюванням супроводу на бандурі.

З інших ліричних пісень варто згадати «Б'ють пороги», записану від кобзаря Петра Гузя (1895—1959) з с. Лютеньки на Полтавщині. В зворотах її мелодії легко розпізнаються контури народної строкарської пісні «Закувала зозуленька».

Третю групу на тексти Тараса Шевченка утворюють народні пісні гуртового хорового складу: «Вітре буйний, вітре буйний», «Сонце гріє, вітер віє», «Ой одна я, одна». В них знаходимо найтиповіші риси народної підголосочної поліфонії, що йде від селянського гуртового хорового співу. Ці пісні — також триголосного складу з типовим веденням голосів терціями, що сполучається з інтервалом квінти, розходячись у кадансі в октаву. Такий характер голосоведення бачимо в пісні «Вітре буйний, вітре буйний». Іноді зустрічається рух паралельними тризвуками («Сонце гріє, вітер віє»).

[2] Оригінальний, розгорнутої форми музичний твір — думу «У неділю вранці-рано» для мішаного хору з супроводом фортепіано написав західноукраїнський композитор Богдан Вахнянин (1886—1940). «Думу» вміщено в збірнику Євгена Турули. (Музика до «Кобзаря» (хори), зшиток другий.— К., Лейпціг, б. р.).

Зразком триголосої жіночої пісні з «виводом» є пісня «Ой одна я, одна», записана на Харківщині.

До пісень цього типу віднесемо: «Гей, не п'ються пива-меди», «Гей, літає орел сизий», в яких поєднані елементи стилю народної поліфонії з акордово-гармонічним викладом.

Значний художній інтерес має пісня «Гей, літає орел сизий»[3], що в 30-х роках була в репертуарі «Київської художньої капели бандуристів». Якщо музика оригінальної пісні Кирила Стеценка (1882—1922) на цей текст епічного характеру, то зазначена має пружний ритм, енергійно-вольова, як марш, — в стилі героїчних історичних пісень («Максим козак Залізняк», «Про Нечая»).

У 1940 році автор даної статті записав її мелодію від бандуриста Андрія Бобиря (1915 р. нар.).

Окрему групу пісень складають ті, що присвячені пам'яті народного поета. Найдавнішою є пісня на уривок з вірша Олександра Кониського (1836—1900) — «Зійшов місяць, зійшов ясний», записана в 1904 році від кобзаря Терешка Пархоменка (1872—1910). Вона була дуже поширена в репертуарі бандуристів. Пісня «На високій дуже кручі» — художній зразок триголосого складу. Її вільна музична форма обумовлена перемінним розміром; терцовий характер мелодійного малюнка вказує на те, що вона виникла в середовищі кобзарів-бандуристів.

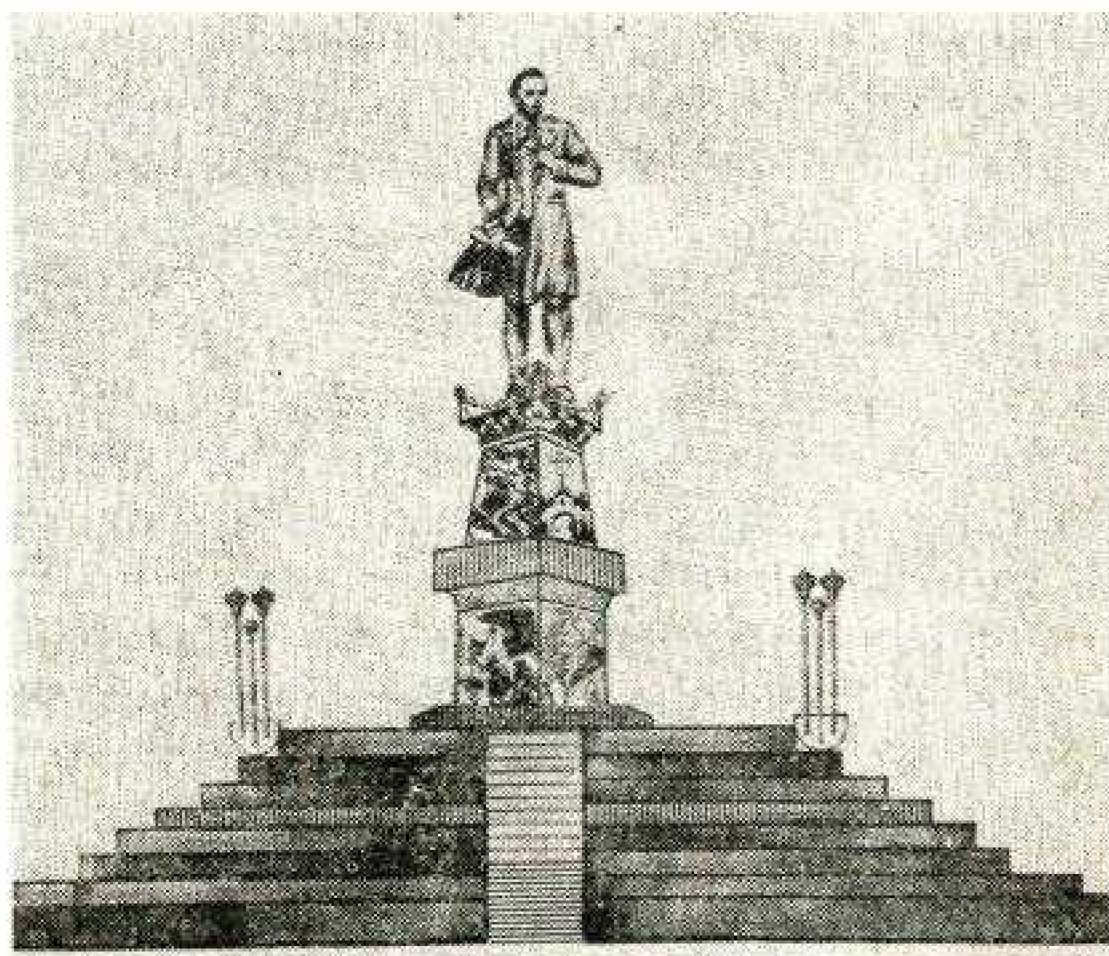
Чимало пісень про Тараса Шевченка склали сучасні бандуристи: Володимир Перепелюк («Слава, слава Кобзареві»), Єгор Мовчан («Довго ждав ти, Тарасе, волі»), Павло Носач («Шумить, гуде діброва»), Василь Сидоренко («Тарасу Шевченку»). Мелодика цих пісень активна, вольова, а загальний характер музики світлий і, здебільшого, мажорний. На них, безумовно, позначився вплив сучасних масових пісень.

Мистецтво кобзарів-бандуристів є окрасою національної української музичної культури. Зародившись у глибоких надрах народу, воно служить йому, збагачуючи духовно й естетично.

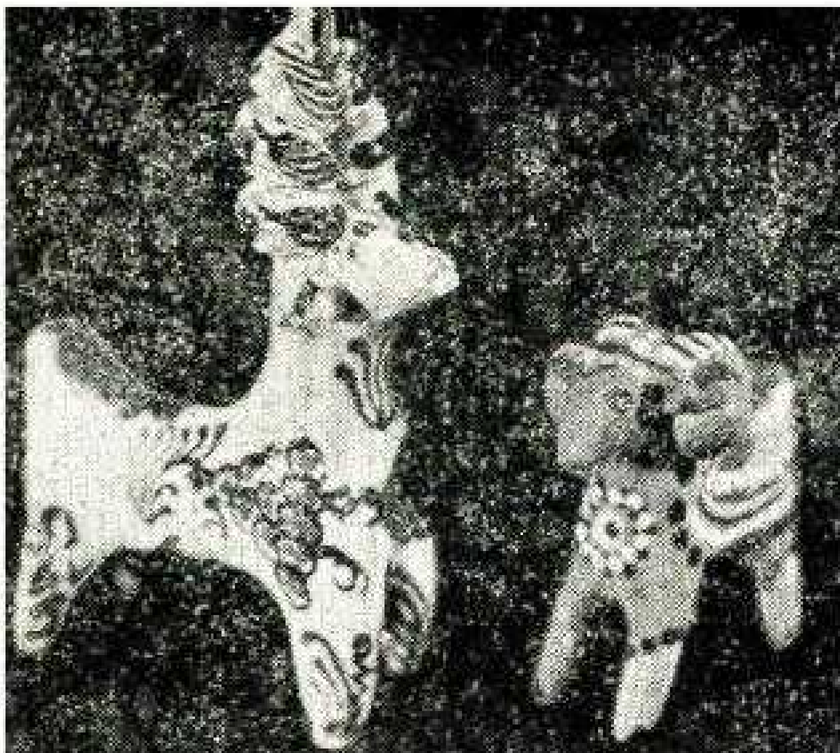
Василь УМАНЕЦЬ

Київ

[3] У Тараса Шевченка.— «Ой літає орел сизий».



Ескіз проекту пам'ятника Тарасові Шевченкові в м. Луцьку. Автор Степан Філіпчук. 1990.



ТРИБУНА МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА

ПОЛІСЬКА НАМІТКА

Народний одяг Правобережного Полісся кінця XIX — початку XX ст. зберігся до наших днів. Його складовою частиною є головний убір — намітка. Це — шматок полотна, виготовлений з найтоншої нитки — убрус, плат (Західне Полісся), завивало (Полісся), рантух, рянтух (Лемківщина Прикарпаття), рушник (Буковина). Про давність цього загальнослов'янського убору свідчать згадки в «Летописном повествовании», «Одяг селянських жінок XVIII ст.» тощо. В «Ізборнику Святослава» — староруській пам'ятці XI ст. — описано, «що жінки покривали голову або полотняним покривалом, кінці якого звисали на груди, або очілком, який повністю закривав стрижену голову заміжньої жінки»[1]. В «Летописном повествовании Малой России» Олександр Ригельман пише: «...короткий круглый чепецъ или сборникъ, поверхъ онаго завиваютъ серпанками, то есть белыми тонкими фатами такъ же кибалками, обвитыя серпанками жъ (подобіл оной кокошніка Російскаго, когда подъ фатою, такмо выше и круче вь верхъ спереди) лица жъ своего никогда не закрываютъ»[2]. Дмитро Зеленін у праці «Женские головные уборы восточных (русских) славян» доводить, що намітку, тобто покривало на голову, використовували для закриття волосся і обличчя. Її попередницею була хустка, з якої слов'янські народності робили головні убори: пов'язка (тобто, вона пов'язувалася вузлом), наколка (цей же виріб наколотий з допомогою булавок)[3]. Праслов'янська намітка служила містичним оберегом, мала різноманітну символіку і функції. Такий жіночий головний убір до кінця XIX ст. називався платовим (плат, намітка, перемітка).

Писемні відомості й археологічні знахідки свідчать, що прядіння й ткацтво було жіночим домашнім ремеслом. Виготовляли нитки від тонкої до грубої, з яких відповідно ткали полотно. З грубого — шили верхній одяг, з більш тонкого — сорочки, намітки, хустки, рушники, фартушки.

Звернувшись до Словника української мови, знаходимо пояснення слова і назви давньослов'янського головного убору: намічати, намічувати, намітати — робити позначку на чому-небудь, відмічати; намічатися, намітатися, ставати видимим, помітним. 1. Намітка — це покривало з тонкого серпанку, яким зав'язували поверх очіпка голову заміжні жінки. 2. Покривало з тонкої матерії на голову й на обличчя. 2-вар. — тонка прозора тканина (вид серпанку). 3-вар. — те, що вкриває, застеляє що-небудь[4].

[1] Див.: *Матейко К. І.* Український народний одяг.— К., 1977.

[2] *Ригельман Александр.* Летопись повествования о Малой России.— М., 1848.— С. 86.

[3] Див.: *Зеленін Дм.* Женские головные уборы восточных (русских) славян.— Прага, 1926.

[4] Словник української мови.— К., 1974.— Т. V.— С. 128—129.

Намітка, перемітка — це високохудожній виріб ткацького ремесла. Вона була обов'язковим і улюбленим предметом жіночого одягу. Її виготовлення успадковувалося молодшим поколінням від старшого. Тому кожна дівчина, готуючись до заміжжя, повинна сама виткати полотно для намітки. Кількість їх визначалася достатком нареченої, її працьовитістю. Тому дівчаток ще з підліткового віку (10—12 літ) мати навчала ткати тонке полотно. Щоб виготовити його, брали, здебільшого, бердо на 10,5 або 11, рідше від 12 до 15 пасм[5]. В селах Ровенського Полісся таке полотно мало назву тонкопрядуха. Техніка його виготовлення передавалась від покоління до покоління, удосконалюючись і ускладнюючись протягом багатьох віків. Ткали його полотняним переплетінням (коли нитки перетиналися під прямим кутом). Шмат такої тканини з добре відбіленого лляного полотна довжиною від 3 до 5 м шириною 40—50 см називали наміткою, «намітець»[6], що мала побутове і обрядове призначення.

Намітку, що використовували для обрядів весілля, родини, оздоблювали вишивкою, мережкою, торочками. Така оздоба відноситься до декоративно-ужиткового мистецтва й зберігає давні традиції. Її кінці оздоблювалися мережкою та торочками, а береги середини, що називалося «чолом»[7], вишивали. «Чоло» — це прямокутна смужка шириною 2,5—3 см і довжиною 40 см, вишита геометричним орнаментом червоними, білими нитками «настилом» або «настилуванням» в поєднанні з «вирізуванням» («риззю»). Паралельно мережці, торочкам вишивали геометричним орнаментом узор червоною (гориною)[8] або білою (біллю) нитками[9]. Досить гарну оздобу мала весільна намітка, що виконувалась технікою вишиття «настилом» в поєднанні з «риззю» («вирізуванням»). Це — орнаментовані стовпчики з ускладненим малюнком, що обкидалися основною білою ниткою. Поєднання гладі («настил») з мережкою, вирізуванням — один з найкращих типів народної вишивки, що засвідчує високий художній смак поліщуків. У селах Придністров'я намітку, перемітку, обрус виготовляли з кращих сортів домотканого полотна, а в 20—30 рр. XX ст. вже стали використовувати узорне полотно фабричного виробництва. На Тернопільщині, в селах на пограниччі з Волинню намітка була як головний убір заміжньої жінки, а в 20—30 рр. XX ст. зафіксована лише в окремих селах як головний убір жінки похилого віку. Тут вважалося, що та жінка не господиня, яка її не має[10].

Значно скромнішою оздобою була намітка, призначена для обряду похорон. Її вишивали геометричним орнаментом «занизуванням» або затикали кольоровими нитками кінці намітки.

Про намітку, розшиту біллю, навіть складена пісня:

Мала нічка Петрівочка
Та й не виспалась наша дівочка.
Усю ніч не спала, біль сукала.
По горі ходила, біль білила,
Та й до тої білі говорила:
«Ой біле ж моя тоненькая,
Кому ж ти будеш вірненькая?
Чи я тебе, біле, не білила?
Чи я тебе, біле, не золила?
Я над тобою, біле, ізнаділа

[5] Бердо — прямокутна дерев'яна рама, куди вертикально вставлені тонкі (1 мм) лучинки (зуби) з осики або клена тощо. Кількість зубів пасм однакова: 8, 10, 12. Записано автором статті в 1986 р. в с. Крупов'є Дубровицького району на Ровенщині від У. П. Кот. (1936 р. н.).

[6] Записано завідуючим відділом Луцького краєзнавчого музею О. Ф. Ощуркевичем в 1985 р. в Ковельському і Любомльському районах Волинської області.

[7] Записала автор статті в 1986 р. в с. Люхча Сарненського району на Ровенщині від Л. П. Гаврильчик (1928 р. н.).

[8] «Горина» — червона нитка. Записала автор статті в 1987 р. в с. Ремчиці Сарненського району Ровенської області від С. С. Рибачок (1912 р. н.).

[9] «Біль» — біла або конопляна нитка, зсукана вдвоє і більш, вибілена, ніж сама тканина. Нею вишивали весільні святкові сорочки, настільники, намітки, фартушки, рушники.

[10] Записана старшим науковим співробітником Тернопільського обласного музею Л. П. Булгаковою в 1986 — 1987 рр. в селах Придністров'я.

Всю Петрівку просиділа.
А я тебе, біле, шануватиму
На великий празник надіватиму.[11]

Або ж у весільній приспівці:

Ще наміточки не напряла,
А Василька сподобала.
Ще куділеньки не звила,
А Василька полюбила.[12]

Намітку пов'язували на очіпок, який був двох видів: м'який і твердий. Перший в'язали з лляних або конопляних ниток у вигляді шапочки-сітки, або шили з полотна. Другий виготовлявся з картонного обруча, як на дівочих вінках-кокошниках. Очіпок використовувався як самостійний головний убір. Щоб закривати волосся, він мав дно з цупкої тканини. Його одягали на голову поверх кибалки, що виготовлялася з тканини або лляного волокна у вигляді м'якого валика[13]. Наміткою завивали кибалку або очіпок.

«...Сітчаті головні убори, досить звичайні в греків, у східних слов'ян зустрічаються не часто; вони виявлені тільки на заході української території — в Галіції (Головацький в записках «Географического общества», VII; 506) і на Волині — там і тут під назвою «очіпок». Замість сітки у східних слов'ян використовується в даному випадку звичайна тканина»[14].

Виникнення, розвиток, побутування й пов'язування намітки, носіння кибалки, очіпка, чепця в східнослов'янських головних уборах мало священно-містичне значення: непокрите волосся на голові заміжньої жінки нібито наносило порчу господарству. Волосся, пов'язане з рослинністю, мало магічну силу. Тому його пов'язували шнурком (прототип кибалки), кибалкою, носили очіпок-сітку. Головний убір служив оберегом матері, символом родючості. Простоволоса жінка не мала права йти поратися до худоби, займатись господарством. У дослідженні Г. С. Маслової стверджується: «Наречена, яка вийшла заміж в інший рід, могла йому пошкодити своїм волоссям, точніше, магічною силою, що знаходилася в них»[15].

Різноманітними були і спроби пов'язування намітки на голову. Тканина складалася як по довжині, так і по ширині. На волинському Поліссі її по довжині складали вп'ятеро, в білорусів — вшестеро. Зафіксовано своєрідне пов'язування намітки в с. Люхча Сарненського району. Її складали так: коротший кінець від вишитого чола — вчетверо, довший — увосьмеро. Довгий кінець, складений у вісім складок, пов'язували під бороду, обмотували навколо голови, а вільний кінець, зв'язаний з коротшим, вільно спадав по спині. Такий спосіб пов'язування намітки поєднувався з очіпком, кибалкою[16].

На тверду кибалку (картонний обруч шириною 8—10 см) замотували вчетверо складену намітку, туго обмотували навколо голови, зв'язували кінці ззаду, протягуючи з боків полотно, утворюючи так звані «роги». «Рогаті» головні убори були властиві тою чи іншою мірою всім східним слов'янам. Вертикально стоячі два роги утворювали своєрідний гребінь, подібний до двосхилого даху, а ще більше на гребінь півня. Тут виражається зв'язок з тваринним світом (сорока, кичка, кокошник (рос.) з ідеєю родючості. Роги посилювали священно-містичне значення головного убору, прикривали волосся на голові заміжньої жінки[17]. Рогаті намітки служили своєрідним оберегом як матері, так і дитини від нечистої сили, всього злого.

[11] Українська народна пісня.
[12] Записано С. І. Шевчуком 1972 р. в с. Mapeніно Березівського району Ровенської області.
[13] Записано автором статті в 1986 р. в с. Люхча О. А. Місанець (1927 р. н.).
[14] *Зеленин Дм.* Женские головные уборы.— С. 545.
[15] *Маслова Г. С.* Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — нач. XX вв.— М., 1984.— С. 57.
[16] Записано автором статті в 1986 р. в с. Люхча в А. К. Бугай (1902 р. н.).
[17] Див.: *Зеленин Дм.* Женские головные уборы.— С. 555.

Пов'язування намітки в день весілля, носіння її заміжньою жінкою, збереглося не тільки в слов'янських народів, а й в сусідніх прибалтійських. Дівчата намітку (наметас) виготовляли самі. Вона подібна до української. Довгу тканину з домотканого лляного тонкого полотна правим кінцем, що довший за лівий, пов'язували під бороду. Лівий — складений вчетверо, обвивався навколо голови і на правій стороні закріплювався разом з правим кінцем металевою шпилькою. Вільний лівий кінець звисав по правому плечі.

Намітка була обов'язковим жіночим убором східних слов'ян і одягали її вперше дівчині на весіллі, коли наречену «завивали в молодицю»[18].

До цього часу традиційним залишилося пов'язування сватів наміткою, рушником на заручинах. Випечений коровай, з петльованої пшеничної муки, виймаючи з печі, ставили на віко (кришка від діжки, в якій розчиняли й замішували хліб) застелене фартухом, а коровай обв'язували наміткою. Перед вінчанням, виряджаючи молодого до шлюбу, мати затикала йому за пояс намітку. До шапки прикріплювали з правого боку стрічку, виготовлену з червоних вовняних ниток, складених в дев'ять складок разом з трьома гілочками барвінку. При зустрічі наречена молодому на руку пов'язувала намітку. Дівчатам й хлопцям пришивали весільні квіти з барвінку. Заміжнім жінкам квіти не прикріплювалися. Це відображено в пісні:

Ти, дівко, то пришлю квітку,
А як бідна вдова,
То завивайся в намітку.[19]

Коли після шлюбу молоду приводили до батьків молодого, вона віталась із свекром і свекрухою, тримаючи під рукою хліб, замотаний наміткою. Тут молодих три рази обсипали хмелем і житом (йдучи за сонцем). Хліб, принесений молодою, клали на піч, а весільну намітку — в скриню, в комору. Потім здійснювалося традиційне обдарування молодих гостинцями. Для цього дружки-«маршалки» — 9 хлопців (непарна їх кількість) вводили молоду пару в хату, садовили за стіл і розпочинали їх обдаровувати. Відповідно молода пов'язувала всіх гостей намітками через плече. Гостей «обсилали» весільним короваєм. Першими молода обдаровувала свекра й свекруху. Подекуди цей епізод українського весілля називається «намітка свекрусі». Взявши подарунок, батьки благословляли молодих і говорили: «Щоб ви в парі посивіли». Перед молодими клали окраєць хліба, принесений невісткою, й мед. Молоді тричі вмочали хліб у мед, з'їдали його. Молода дарувала своєму нареченому сорочку, а хрещеним батькам, рідним, гостям — намітки, хустки, пояски (дівчаткам). Все це дійство супроводжувалося співом гостей:

Дзенькуєм молодусі
За тоненькі обруси,
Що раненько вставала
Да тоненько напряла,
І біленько вибілила,
І всіх обділила.[20]

На другий день весілля молоду садили за стіл, знімали віночок, пов'язували намітку. «Обкручування» нею і ділення короваю на весіллі були два нерозривно зв'язані ритуали. Весільний коровай прикрашали шишками, барвінком, квітами. Шишки мали магічну символіку, подібну пов'язаній з «рогами» намітці, оскільки її дівчині вперше «завивали» на весіллі одночасно з діленням короваю.

Розплітання, «обрубування» коси, завивання наміткою — важлива частина весільного обряду. Поліщуки вважали, що цей звичай сприяє благополуччю в господарстві.

Відомості про древній слов'янський звичай, збережений на початку XX ст., подає Л. Нідерле: «...Потім наречену вдягали у весільне вбран-

[18] Див.: *Стельмащук Г. Г.* Традиційний одяг Житомирщини // Нар. творчість та етнографія.— 1980.— № 6.— С. 81.
[19] Записано автором статті в 1987 р. в с. Люхча від О. А. Мисанець.
[20] *Там же.*

ня, що називалося, мабуть, намітка, ...відводили в дім нареченого, де зустрічали медом і хлібом та закидали різними плодами (зернами хлібних злаків, маком, горохом та ін.), щоб вона була плодовита й багата»[21].

В селах Люхча Сарненського, Крупов'є Дубровицького районів намітку молодій зав'язувала хрещена мати, а при її відсутності — інша жінка, яку називали «привоча», «вудча»[22]. Після шлюбу вона знімала вінок, клала намітку на голову, а молодий, що стояв поряд, тричі скидав її палицею. Тоді лише «привоча» могла завивати її на голову. Це дійство супроводжувалося весільними піснями:

Догадайся, Ольочко,
Куда матьонка пошла?
В клітку по намітку,
По шовковий чіпчик,
По крамний намітчик.
Кинь чіпчик під стільчик
А кібалку під лавку,
Бери венок на голову...[23]

Аналог знаходимо в білоруських піснях:

На што мне чапец?
Я кину его на печь.
На што мне тканка?
Кину под лаўку.
Догадайся, Адарко,
Чого твоя маци
В клеть пошла?
В кублище на днище
По шелково чапище,
По белое намитище.[24]

При покриванні молодої наміткою гості співали:

Скривалничка плаче
Да скриватись не хоче.
Да коб не хотіла,
То в батька сиділа.[25]
Литіла пава,
Всіх дивчат помінала,
А молодій Настусі
На голову впала.
Ой прилетів крук,
В окенечко стук:
— Настусю, збірайся.
Прилетів другі —
Наробів тугі —
З кодейком розпрощайся.[26]

Ввечері, коли мати молодої подає вечерю, її брат заводить за стіл, а в той час гості співають:

Серденько, миленьке,
Присунься близенько,
Будемо говорити,
Як на світі жити.
Будемо розмовляти,
Якщо в нас одна мати.[27]

В селах Залав'є і Буда Рокитнівського району молодих перев'язували наміткою 3—5 м за пояс. В с. Гроздів Острозького району в церкві, коли вінчали молодих, перев'язували їм руки, а потім удома хрещена мати перев'язувала наміткою за пояс тільки молоду[28]. В селах Придністровського району Тернопільської обл. молодій перев'язували намітку (перемітку) через груди навхрест[29].

В селі Крупов'є Дубровицького району намітку виготовляли з досить тонкого, аж прозорого лляного полотна, що називається «серпанок»[30]. Серпанкову намітку використовували у весільному обряді за-

[21] *Нидерле Н.* Славянские древности. Перевод с чешского Т. Ковалевой и М. Козакова. Пред. проф. П. Н. Третьякова, редакция А. Л. Монгайта.— М., 1956.— С. 450.
[22] Записано автором статті в 1987 р. в с. Люхча від О. А. Місанець (1927 р. н.).
[23] *Там же.*
[24] *Маслова Г. С.* Народная одежда...— С. 58.
[25] Записано автором статті в с. Ремчиці в 1987 р. від М. Л. Рибачок (1912 р. н.).
[26] Записано автором статті в с. Кричильськ в 1986 р. від У. М. Конько (1923 р. н.).
[27] Записано автором статті в 1986 р. в с. Люхча від Л. Г. Гаврильчик (1928 р. н.);
[28] Записано автором статті в 1988 р. в с. Залав'є від М. А. Торгон (1936 р. н.); с. Гроздів від Л. Ф. Радчук (1942 р. н.); с. Буда від К. П. Євпат (1940 р. н.).
[29] Записано старшим науковим працівником Тернопільського обласного музею Л. П. Булгаковою в 1935 р. в с. Вербів Бережанського району на Тернопільщині.
[30] Див.: *Орел Л. Г.* // Нар. творчість та етнографія.— 1980.— № 5.— С. 91.

місіть фати (вельона). Тканину гарно відбілювали й підкрохмалювали. Краї весільної намітки вишивали «біллю» («запрутковували»), потім призбирували складочками (по діаметру голови аж до вух). З барвінку виготовляли віночок, який пришивали до зібраної в складочки намітки, потім кісником кріпили до голови. Другий кінець — обмотували навколо шиї, який вільно звисав на груди. Дівчина до шлюбу одягала серпанковий одяг: сорочку, спідницю, фартух, вишиті «біллю», взувала постоли з білими полотняними обмотками, на голову кріпилася серпанкова фата. Це був весільний одяг молодої[31].

Уже весна скресла,
— Що ти нам принесла?
— Коробочку з веретьонцами,
А другую із червонцями.
Старим бабам по куделечку,
Молодицям по серпаночку,
Щоб бігали на весняночку.[32]

Іде князь додому,
Везе селяночку
У тоненькому серпаночку.[33]

Пізнала мати свою дитину —
Вчора була у віночку,
А тепер в серпаночку.[34]

Зустрічаючи молодих, гості співали:

Добрий вечор, мамочко,
Приїхав твуй синочко,
Да привьоз невісточку
У кліновому лісточку.[35]

«Кліновим лісточком» часто-густо називали намітку, бо вважалося, що молода така гарна, як кленовий листочок.

Ой чи рад, чи не,
Муй, батеньку, тепер мне,
Що приїхав із дружиною до тебе.
Буде дружіна
Всяке ділочко робіті.
Буде постіленьку м'яко слать,
Буде кошульку білу прать.[36]

За часів кріпацтва молоду пов'язувала наміткою сестра. Тоді всі йшли на поклін до пана. Він вітав молоду, частував гостей, обдаровував гостинцями[37].

Весільна намітка переходила у спадок від матері до дочки. Її зберігали в роду як сімейну реліквію.

Велике значення мала намітка в родильному обряді. На хрестинах молода мати дарувала її свекрусі, кумам, бабі.

Широко використовувалася намітка і в похоронному обряді. Коли помирав парубок чи дівчина, то покійника пов'язували через плече наміткою[38]. Нею покривали покійнику руки, завивали голову жінки, оббивали домовину. Для цього брали дві намітки розміщували їх так, щоб вишиті кінці були в головах. Домовину в могилу опускали на намітках. В селах Ровенського Полісся багатші люди ці намітки кидали в могилу, а бідніші забирали додому[39]. Кришку труни покривали наміткою або рушником, зверху клали хліб. Коли хоронили дівчину, то

[31] Записано автором статті в 1986 р. в с. Крупов'є від У. П. Кот.
[32] Див.: *Скуратівський В.* Берегиня.— К., 1987.— С. 177.
[33] Записано автором статті в с. Крупов'є.
[34] Див.: *Стецький.* Волинь.— С. 87.
[35] Записано автором статті в 1987 р. в с. Кричильськ від К. І. Пітель (1905 р. н.).
[36] *Там же.*
[37] Пісні, хрестини та весілля (етнографічні матеріали), зібрані Василем Кравченком з передмовою Миколи Гладкого.— Житомир, друкарня «Робітник».— С. 200.
[38] Записано автором статті в 1986 р. в с. Люхча А. К. Бугай (1902 р. н.).
[39] Села Сарненського Дубровицького району.

клали коровай. Всі обряди виконувалися з хлібом[40]. В селах Дубровицького, Сарненського, Рокитнянського, Зарічнянського районів на Ровенщині на хрест, що ставили на могилі, вішали намітку або вишитий рушник (на могилі чоловіка) і фартушок (на могилі жінки), які прикрашали квітами. На 40-й день після смерті в с. Сварицевичі Дубровицького району на могилі ставили другий хрест (позаду за першим), на який також вішали намітку, рушник або фартук[41].

Жителі Полісся з намітки робили обереги. Коли в селі була якась біда (епідемія, мор, війна або інше лихо), селяни робили «обрік» («обріг») (села Люхча, Глушиця і Стрільськ Сарненського, Берестя і Крупов'є Дубровицького районів). У с. Люхча останній раз робили «обрік» під час Великої Вітчизняної війни, щоб чоловіки повернулися живими додому. Збиралися гуртом чоловіки, що залишилися в селі (здебільшого це були діди) й жінки в одну хату (найчастіше це було в п'ятницю). Звечора і до схід сонця жінкам потрібно було наткати полотно-завіс (одноденне напрядене й наткане полотно у вигляді намітки). Чоловіки тим часом йшли в ліс, рубали дерево (дуба), обтесували, виструтували його і теж до схід сонця повинні були зробити хреста. Вранці всі чоловіки й жінки йшли до того місця, яке вибирали для встановлення хреста (найчастіше це могло бути роздоріжжя, перехрестя), ставили його громадою, посвячували водою і вивішували натканий завіс-намітку. Тут усі присутні молились, щоб швидше закінчилася війна, а їх рідні живими повернулися додому[42]. В селах Крупов'є і Берестя Дубровицького, Познань Рокитнівського районів так робили «оброк», де на хрест вішали довге домоткане лляне полотно-намітку.

Своєрідність і самобутність давнього ремесла — намітки, переконує в необхідності детального вивчення та пропаганди її як мудрого рукодіяння. Ця проблема матеріальної культури Полісся повинна хвилювати не тільки етнографів, а й мистецтвознавців, художників, модельєрів. Широке впровадження науково-технічного прогресу, налагодження машинного виробництва тканин призводить до того, що зникають з ужитку вишиті полотняні рушники, намітки, сорочки. Важливо, щоб рука часу не стерла традиційної матеріальної культури, національних рис нашого народу. І те багатство орнаментального, композиційного й колористичного розв'язання, що є в зразках старовинних колекцій наміток, сорочок, рушників, повинно використовуватися в розробці сценічного костюма, обрядового рушника, художньої тканини. Намітки можуть послужити зразком при розробці головного убору. При створенні сценічного костюма важливо врахувати місцеві традиції, характерні для даного регіону. Народні хорові, танцювальні, драматичні колективи повинні з пошануванням повернутися до традиційного головного убору — намітки. Оскільки вона пов'язувалася на тверду кибалку, а кінці зав'язували й вони звисали по плечах, то для прикладу можна рекомендувати такий варіант сценічного жіночого головного убору: шмат білої (ширина до 40 см) тонкої тканини (довжина 2,5—3 м), кінці якої оздоблені вишивкою з традиційним орнаментом червоними нитками, скласти вчетверо, пов'язати навколо картонного обруча (ширина до 9 см) і закріпити вузькими червоними стрічками по боках. Кінці вільно спадатимуть по плечах. Верх такого головного убору відкритий. Добре його закріпивши, можна легко знімати як шапку.

Активними пропагандистами давньоруського головного убору — намітки — могли стати музеї України, що мають у своїх запасниках цей неоціненний скарб народного мистецтва.

Раїса ТИШКЕВИЧ

Сарни
Ровенської області

[40] *Там же.*
[41] Записано автором статті в 1986 р. в с. Сварицевичі Дубровицького району на Ровенщині від Г. І. Хрупко (1912 р. н.).
[42] Записано автором статті в 1987 р. в с. Люхча від А. К. Бугай (1902 р. н.).

МАГІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ ПОЛІСЬКОГО ПОХОВАЛЬНОГО РИТУАЛУ

(на матеріалах Волинського та Центрального Полісся)

Полісся привертає увагу багатьох дослідників народного світогляду як регіон, в якому порівняно добре збереглися давні форми матеріального та духовного життя. Навіть етнографічні матеріали останніх десятиріч підкреслюють глибоку архаїку багатьох уявлень, вірувань поліщуків, зокрема пов'язаних із смертю, посмертним існуванням, «здатностями та можливостями мертвих». Останні якраз і становлять предмет дослідження даної роботи [1].

Уявлення, пов'язані з природою покійних, великою мірою коректують повсякденне життя сільської громади чи окремої родини. Контакти із померлими не є чимось сенсаційним,— вони досить широко побутують, але разом з тим становлять негативне явище, що може засвідчувати: 1) живими (чи саме тією людиною, яку турбує мрець) була допущена якась несправедливість або некоректність відносно небіжчика (на похоронах дуже тужили, залишали мертвого одного в кімнаті, забули вкласти щось із речей, необхідних «на тому світі», не поминули вчасно, після похорону продовжували занадто тужити і просити повернутись, чим порушували його «вічний спокій» тощо); 2) покійний знаходився під впливом «нечистої сили» при житті, після смерті ставав її втіленням (наприклад, упир).

Контакти з мертвими можна поділити на два види: уявні (коли спілкування відбувається в уяві, під час сну [2]); реальні, коли небіжчик приходить з певною метою [3]. Свідками таких картин, як правило, буває декілька людей.

З появою небіжчика в селі настає тривожна таємничість, звичайне буденне життя уповільнюється, знак «табу» накладається на деякі види домашньої роботи. Особливо, коли смерть супроводжувалась якимись незвичайними явищами чи траплялася при загадкових обставинах.

У процесі поховання померлого кожна дія набуває магічного значення і виконується згідно строго регламентованих народною традицією правил, порушення яких викликає подвійну шкоду: по-перше, порушується належний спокій мертвого; по-друге, такий небіжчик починає мстити, вносить дискомфорт у нормальне існування живих. Тому похорон, крім фізичних дій, є сумою численних уявлень, вірувань, звичаїв, що керують народною поховальною практикою. Дії, продиктовані ними, покликані забезпечити належний порядок (першопорядок, встановлений у міфічну добу існування та впорядкування Космосу) співіснування двох світів — світу живих і мертвих.

Для зручності викладу матеріалу умовно поділимо поховальний обряд на етапи:

1) Передчуття смерті
2) Вмирання
3) Цикл від моменту смерті до поховання
4) Після поховання

Передчуття смерті. Цей етап безпосередньо не стосується теми даної роботи, адже людина ще жива. Але саме з появою передчуття чи передвісника смерті життя в родині вступає в особливе русло магічності. Передвісниками смерті служать сни або знамення в природі.

[1] У даній роботі свідомо не беруться в лапки деякі вислови, поняття, не використані наукові пояснення окремих явищ, що становлять сферу досліджень філософії та психології (наприклад, явище індивідуальних та групових галюцинацій). Намагатимемося максимально дотримуватися введення в науковий обіг трактувань звичаїв і обрядів з позиції учасників обряду.

[2] Такі сни трактуються як передвісники смерті або тяжкої хвороби.

[3] Покійна мати приходить до своїх дітей. Але найчастіше такі візити пов'язуються з шкідливими діями мертвого: він стукає, перекидає начиння, шматує одяг, щипає за ноги, стягує ковдру.

Смерті слід чекати, коли комусь із родини сниться, що: випав зуб (з кров'ю — помре хтось з кровних родичів, без крові — хтось із дальніх); будується нова хата (смерть тому, кому ця хата призначається); розвалюється піч; падає стеля; порвалися чоботи; тоне (і втонув) у брудній воді; хтось їде на конях (смерть тому, хто їде); приходить хтось із покійних (особливо, коли кличе або забирає з собою).

Передвісники смерті в природі чи навколишньому середовищі: пугач кричить на хаті; собака дере яму під вікном; кріт риє землю в хаті, особливо у кутку; людині вчувається, що хтось її гукає чи стукає у вікно; дятел на покуті довбе; назустріч похорону хтось їде; образ упаде і розіб'ється; померлий дивиться — в хаті буде наступний мрець (якщо це жінка, то наступним мерцем буде також жінка, якщо дивиться чоловік — то це віщує смерть комусь із чоловіків); хворий повертається весь час до стіни; якщо під час марення хворий говорить не з живими, а з мертвими [4].

Вмирання. Останні хвилини земного існування людини накладають традиційні обов'язки як на неї саму (якщо вона при свідомості), так і на присутніх. У хаті, де хтось вмирає, повинно бути тихо [5]. У цей час з особливою категоричністю забороняється плакати й голосити, бо душі буде тяжко виходити з тіла [6]. Якщо ж, незважаючи на це, вмирання проходить довго, то живі намагаються допомогти такими засобами: а) кладуть під голову небіжчикові свячене зілля «марену» чи «тою»; б) викидають з-під голови подушку з курячим пір'ям; в) дають слабому в руки воскову свічку з переконанням, що назустріч йому виходять з запаленими свічками душі всіх померлих; г) всі присутні моляться за душу вмираючого, щоб Бог простив йому його гріхи [7]. Раніше зривали в таких випадках дошку зі стелі [8].

У руки дають хрестика і свічку, яку називають у народі «кональна». «Це робиться для того, щоб душі видно було виходити з тіла» [9]. Закликають священика. Ще донедавна (у селах, де є церкви, звичай існує й дотепер) вмираючого малособорували. Для цього «ставлять на стіл миску із пшеницею, вистругують сім паличок, обмотують їх ватою і поливають оливою, миром. І цими паличками священик мирує слабого по всьому тілу. Після мирування священик читає «Євангеліє» і світить по одній свічці» [10].

Якщо в деяких регіонах України при тяжкій смерті рекомендується класти помираючого на землю, то на Поліссі це робити заборонено — «бо хліб не буде родити» [11].

Під час конання всі сусіди, родичі повинні прийти до вмираючого і попрощатися. Це стосується навіть ворогів, які мусять прийти перепросити за свої провини та вибачити. Вважається великим гріхом порушити цю традицію.

З двору, де конає чоловік, забирають бджіл, з хати — усяке насіння, щоб воно не завмерло разом з людиною. Давніше намагалися виг-

[4] *Беньковский И.* Погребение и загробная жизнь по понятию и верованию народа // Киев. старина.— 1896.— № 54.— С. 229—236. Про похорони (записав Бойко Н. на Житомирщині). Фонди ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Ф. 1—3, № 351.— С. 14; *Кравченко В.* Еснографічні та фольклорні матеріали. Ф. 15—3, № 142.— С. 69; *Його ж:* Виписки на картках з етнографічних та фольклорних матеріалів різних дописувачів. *Там же.* Ф. 15—3, № 262.— С. 293; *Його ж:* Етнографічні та фольклорні матеріали: народження, весілля, похорон. *Там же.* Ф. 15—3, № 213.— С. 165 зв.

[5] Див.: *Кравченко В.* Етнографічні та фольклорні матерали. Похорон. Там же. Ф. 15—3, № 143.— С. 87.

[6] Див.: *Ульяновська С. В.* Уявлення про духовну субстанцію людини в контексті поховальної обрядовості // Нар. творчість та етнографія.— 1989.— № 3.— С. 37.

[7] Збірка етнографічних матеріалів: життя родинне. Весілля, народженець, вмирання в с. Бехах на Коростенщині. (Записав В. Кравченко. Фонди ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Ф. 15—3, № 158.— С. 220).

[8] Записано від Солохи Ольги в с. Мукушині на Любешівщині (Волинь).

[9] *Іванов О .В.* Причини до пізнання весільної та похоронної обрядовості. Фонди ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Ф. 1—4, № 197.— С. 16—17.

[10] Про похорони.— С. 14.

[11] Див.: *Кравченко В.* Етнографічні та фольклорні матеріали.— № 213.— С. 164 зв.

нати й кота, щоб не перестрибнув через покійника,— останній в такому випадку ставав упирем [12].

Цикл *від моменту смерті до поховання.* Для цього етапу характерний найвищий рівень сакральності. Саме тут найгостріше відчувається магічне спрямування кожної ритуальної дії.

Відразу після фіксованого моменту смерті закликають стару жінку,— «бо вона знає обряд похорону і взагалі вона всіми керує в хаті» [13]. Небіжчикові дають полежати щонайменше години зо дві, а потім старі жінки готуються його мити й вбирати. Миють теплою водою, яку потім «виливають у таке місце, де ніхто не ходить, щоб ніхто не вступив. Як хто вступить, того нападе слабість» [14]. Той, хто вміє ворожити «мертвою» водою, намагається непомітно її набрати [15]. Гребінь, яким чесали небіжчика, солому, на якій він лежав, спалюють. Раніше солому клали на віз, а потім скидали «коло кладбища, щоб не забрати хвороби назад на обійстя» [16]. Вбирають мертвих у новий одяг. Особлива прикмета поліського похорону — звичай вкладати в домовину багато одягу [17]. Це для того, «щоб міняв, як забрудниться» [18]. Всіх мерців, незалежно від пори року, «радять у легку одежу, в літню, а не в зимову. Це, за переконанням, для того, щоб на тому світі, як усе горітиме, то на померлому було менше вогню» [19]. «Небожа оперізують синім шнурочком на те, щоб на тому світі можна було пізнати, що це — українець» [20]. Обрізані нігті кидають за пазуху, щоб покійному не довелося на Страшному суді їх шукати [21]. Дитині «не годиться обрізувати нігті через те, що вона не зможе вилізти на скляну гору на тому світі» [22].

Дорослого небіжчика кладуть на покуті: «на лаві під божницею роблять постіль і накривають її новим килимом. Під голову кладуть велику подушку» [23]. Дитину кладуть на столі.

Мерця одного не залишають у хаті; «біля нього весь час повинен хтось бути, а вночі діди і баби невпинно вартують і весь той час щось розповідають про небіжчиків чи то співають побожних пісень» [24]. Запрошують також старих людей «стерегти мертвого, щоб не втік» [25]. Натяком на існування ігр при мерці на Поліссі в минулому, подібно до тих, що були описані В. Гнатюком, В. Шухевичем, О. Кольбергом, очевидно, можна вважати наступне свідчення: на похороні «часом хто-небудь може яку-небудь шпичку встругнути, але (це — *С. У.*) батьки кажуть, нам не доводилось» [26]. В хаті при небіжчикові забороняється пити воду, «бо її пила душа покійника» [27].

Існують заборони на деякі види домашньої роботи. Скажімо, заборонялося підмітати й білити хату, щоб не вимести або не замазати душу померлого. Якщо біля небіжчика літає муха, то її не годилося вбивати, бо вона може бути душею покійного [28]. Горе тому, хто наду-

[12] Про похорони.— С. 15.
[13] *Там же.*— С. 14.
[14] Похоронні звичаї, записані на Житомирщині та в інших місцевостях (записав Дмитрук Н.) // Фонди ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.— Ф. 1—3.— № 351.— С. 2.
[15] «Тою водою... ворожать, дають пити, кого не люблять, чи мають на кого яку злобу, щоб він завмер, як цей мертвець. Переливають дорогу молодим, як йдуть од вінчання, щоб скоро померли»; *Кравченко В.* Етнографічні та фольклорні матеріали.— № 213.— С. 165. Це вірування побутує і дотепер на Волині.
[16] Похоронні звичаї...— С. 8.
[17] «Іноді накладуть стільки, що і мрець в домовину не влазить» — записано в с. Угреничах Любешівського р-ну Волинської обл.
[18] Записано в с. Мукушині на Любешівщині від Солохи Ольги.
[19] Збірка етнографічних матеріалів...— № 158.— С. 224.
[20] *Кравченко В.* Виписки на картках...— № 262.— С. 764.
[21] Див.: *Кравченко В.* Прикмети, повір'я, звичаї, забобони та ін. (зібрав В. Кравченко на Волині). Фонди ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Ф. 15, № 710.— С. 5.
[22] Про похорони...— С. 14 зв.
[23] Збірка етнографічних матеріалів...— № 158.— С. 223.
[24] *Там же.*— С. 228.
[25] Етнографічні та фольклорні матеріали.— № 143.— С. 87 зв.
[26] *Там же.*
[27] Про похорони...— С. 15.
[28] Див.: *Беньковский И.* Погребение и загробная жизнь...— С. 246.

має в той день, коли в селі є мрець, возити гній чи садити капусту [29]. Не можна нічого сіяти — «бо черви все поїдять, а квасоля буде вниз рости» [30]. Не можна в цей день ворушити насіння та яйця під квочкою, а тим більше підсипати під квочку яйця — з них не вийдуть добрі курчата, або взагалі не з'являться [31]. Існує звичай «дванадцять день за великим вмершим нічого не робити.., а за дитям дев'ять» [32].

Той, хто вступив до хати, де є мрець, спочатку читає «Отче наш», потім цілує померлого в руку і лише потім вітається з присутніми [33]. Вірять, що «мертвяк, коли лежить у труні, все бачить і чує» [34]. Тому в хаті при покійному не можна сваритися — тіло буде розкладатись. З цією ж метою (або для того, щоб мрець не ходив) кладуть під лавку, де він лежить, сокиру, яка залишається там доти, поки небіжчика не винесуть з хати [35].

Існує вірування, що «в кого болять зуби, то приходять на похорон, цілують вмершого і стараються його непомітно вкусити трошки, то кажуть, зуби замруть, як вмерший [...]. На могилках поколупають соломинкою в зуби і кидають її в яму мертвецю, теж, кажуть, зуби не будуть боліти» або «обводять мізинцем кругом рота вмершого і примовляють: «Як вмершого заніміло тіло, так нехай заніміють мої зуби» [36]. Мотузок, яким зв'язували руки і ноги, знімають і дають хлопцеві, що йде до армії (щоб смерть не приступила) або ж коли «чоловік б'є жінку, то треба зашити ту мотузку йому в одяг» [37].

Дружина, щоб вийти вдруге заміж, перед покладенням покійного в домовину, повинна розстібнути верхні гудзики на штанях та сорочці [38]. Виносити небіжчика треба ногами вперед через те, що він повинен іти разом з людьми — «ноги завше йдуть уперед, ніж голова» [39].

Перед тим, як виносити небіжчика з хати, відчиняють усі двері, які є: «і в коморі, і в хлівах, і в току, щоб душа забігла подивитись і попрощатись з домівкою» [40]. На кожному порозі «стукають труною три рази об поріг,— це так вмерший прощається з домом» [41].

Родичам, аби не дуже тужили за покійним, рекомендується сісти на те місце, де лежав покійний; подивитись у пікну діжу або в комин [42]; заглянути в колодязь і побачити там своє відображення [43].

У той час, коли мерця виносять, хтось з домашніх посипає його і хату житом. Пояснюють цей звичай так: щоб хатнім було життя, щоб не лякав [44], або «є віра, що як посій жито в землю, то воно не вмирає, а оживає, так само і колись чоловік оживе — воскресне» [45].

Як винесуть мерця з хати, то залишають кілька чоловік, які зав'язують мотузкою ворота (давніше зав'язували лише червоним поясом [46], щоб смерть не повернулась, або щоб слідом за господарем не пішло господарство [47].

Звичай забороняє матері проводити на кладовище свою першу дитину, бо можуть вмирати наступні діти [48].

[29] Матеріали Волинського церковно-археологічного товариства. ЦДІА у м. Києві. Ф. 2205, оп. 1, спр. 61.— С. 18.
[30] *Кравченко В.* Виписки на картках...— № 262.— С. 284.
[31] Див.: Про похорони...— С. 15.
[32] *Кравченко В.* Етнографічні та фольклорні матеріали.— № 213.— С. 163 зв.
[33] Збірка етнографічних матеріалів.— № 158.— С. 221.
[34] *Кравченко В.* Виписки на картках...— № 262.— С. 278.
[35] Матеріали Волинського... Ф. 2205, оп. 1, спр. 61.— С. 18.
[36] *Кравченко В.* Етнографічні й фольклорні матеріали.— № 213.— С. 163 зв.
[37] *Там же.*— С. 156 зв.
[38] Похоронні звичаї...— С. 11.
[39] Про похорони...— С. 16.
[40] *Кравченко В.* Етнографічні й фольклорні матеріали.— № 213.— С. 161.
[41] Похоронні звичаї...— С. 6.
[42] Див.: *Кравченко В.* Там же.— С. 161 зв.
[43] Записано від Є. Колайчук у с. Мукушині на Любешівщині.
[44] Див.: *Кравченко В.* Виписки на картках...— № 262.— С. 288.
[45] *Його ж:* Етнографічні та фольклорні матеріали.— № 213.— С. 161.
[46] Див.: Матеріали Волинського...— Спр. 32.— С. 26.
[47] Див.: Похоронні звичаї...— С. 12.
[48] Про похорони...— С. 16.

За батьком повинна вийти вся сім'я. «Примічають, що як хто не вийде,— зостанеться або навіть вийде, але першим повернеться, ніби що забув, то той буде хазяїном» [49].

На цвинтар покійника несуть чи везуть машиною або конем. «Під мертвеця не можна запрягати кобилу, бо не будуть вестись лошата» [50]. Коли небіжчика несуть на кладовище — «не можна їсти, не можна дивитись на похоронну процесію крізь вікно — нападуть жовкниці. Якщо спить дитина,— її треба збудити, або ж під подушку покласти щось металеве, краще батькову ложку» [51].

На кладовищі живі прощаються з небіжчиком, труну забивають і спускають в яму [52]. Раніше, коли церква була майже в кожному селі, священиком обов'язково здійснювалося «запечатування гроба». Вважалося, коли з якихось причин такого звичаю не було дотримано, мрець обов'язково ставав упирем [53].

У могилу кидали гроші, по три пригоршні землі і потім верталися до хати на поминальний обід.

Після поховання. У дворі всі, хто прийшов з цвинтаря, мали обов'язково вимити руки. Цей звичай, крім гігієнічного, має ще один бік — символічний, коли люди мусять очиститися від безпосереднього контактування зі смертю [54]. За столом учасники поховального обряду наливали склянку горілки (в тому випадку, коли небіжчик вживав її за життя), клали щось їстівне,— воно призначалось для його духу. Все, що впало зі столу під час обіду, не піднімають — воно призначається для духів близьких померлих, які, згідно з народними віруваннями, також присутні. Після обіду на вікно ставлять склянку води, кладуть окраєць хліба, іноді й коливо. Ця призначена для духу покійного їжа має стояти на вікні протягом дванадцяти днів — «бо кажуть дванадцять день душа приходить, вмивається і закроплюється коливом. Після дванадцятого дня коливо і воду виливають на покуті, а окрайчик хліба виносять надвір і закопують на покутньому углі хати» [55].

Якщо був порушений хоч один звичай, або ж покійний «контактував» з «нечистою силою», то до хати вертав не дух, а сам мрець. Упевнитись у цьому можна так: «ввечері (перша ніч після похорону) треба взяти решето, набрати попелу і потрусити всю хату, сіни, і там, де він (померлий) найбільше знаходився — у коморі, в стайні [...]. Як немає сліду, то й не ходить» [56]. Якщо ж є якісь сліди, то родина повинна потрусити навколо хати та на могилі свяченим маком. Пояснюють це так: мрець, вийшовши з могили, повинен зібрати і перерахувати мак. Поки він буде це робити, заспівають півні (фатальний момент для мертвого — третій їх спів) і скінчиться час можливих дій [57]. З хати мертвого може прогнати і світло свічки (особливо посвяченої) [58]. Крім того, забивають у могилу осинового кілка — «осичине дерево погане: з його не можна робити ні віника [...], ні хреста» [59].

49 Похоронні звичаї...— С. 12.
50 *Кравченко В.* Етнографічні та фольклорні матеріали.— № 213.— С. 161 зв.
51 Похоронні звичаї...— С. 11.
52 Якщо під час копання ями наштовхнулись на раніше поховання, то треба кинути гроші, щоб «викупити місце». Якщо цього не зроблять, то мертві будуть битися.
53 Матеріали Волинського...— Спр. 49.— С. 5.
54 На Гуцульщині руки миють на могилі / *Шухевич В.* Гуцульщина // Матеріали до українсько-руської етнології. Т. 5.— Львів, 1902.— С. 253). На Черкащині дивляться у піч або торкаються за комин / *Маламуж Д.* Магічні елементи в похоронному обряді на Звенигородщині. Фонди ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Ф. 1—4, № 203.— С. 5.
55 *Кравченко В.* Етнографічні та фольклорні матеріали...— № 213.— С. 163 зв.
56 Похоронні звичаї....— С. 12.
57 Звичай і тепер широко побутує.
58 У с. Мукушині на Любешівщині від Симонович Параски записано: «До одного чоловіка ходила мертва жінка. Люди порадили йому засвітити свічку і чимось накрити. Коли покійниця зайде до хати, раптово відкрити. Він так і зробив. Мертву жінку це дуже злякало, вона скрикнула: «Ой, як же тепер я туди зайду!»— і пішла з хати. Більше не ходила».
59 *Кравченко В.* Етнографічні й фольклорні матеріали...— № 213.— С. 165.

Окремо слід зупинитись на питанні щодо «нечистих» (заложних — по Д. К. Зеленіну) покійних. В основному їх похорон мало чим різниться тепер від звичайних мерців. Якщо в громаді існує впевненість у тому, що небіжчик був відьмарем чи чарівником, то йому відразу в домовину вкладали «желізце і свячений мак і казали: «Тоді до нас прийдеш, як цей мак перелічиш і це залізце перегризеш» [60].

В кінці XIX ст. тіла померлих відьом, знахарів кололи шилом. Згідно з народними віруваннями, під час похорону таких мерців здіймається буря. Якщо навіть у селі й не знали, що небіжчик був «нечистим», то в такий спосіб довідувались. Подібні вірування живі й дотепер серед поліщуків. Наприклад, в с. Угреничах на Любешівщині під час похорону однієї жінки раптово знявся «страшний вихор, мало не перевернув труну, розчахнув яблуню. Як знявся раптово, так і затих». В селі Ветли під час похорону близнят також знявся вихор, перекинув покійних. Це викликало підозру в селян, що діти були чортенятами.

Багато уваги в народній уяві відведено упирям. «Під назвою упирів розуміються такі люди, які ходять по смерті до живих людей і вбивають їх своїм подихом (або висмоктують кров. — *С. У.*). Мертве тіло упиря не подібне до звичайного трупа, а помічається в ньому деяка багровість і наче життєвість. На могилі упиря помічається неначе западина серед могили. Він лежить у труні не так, як звичайний мрець, а перевернувшись лицем униз [...]. Довідавшись, де лежить упир, забивають у могилу осиновий кіл» [61]. Вважається, що упир є найнебезпечнішим для живих з усіх категорій мертвих [62].

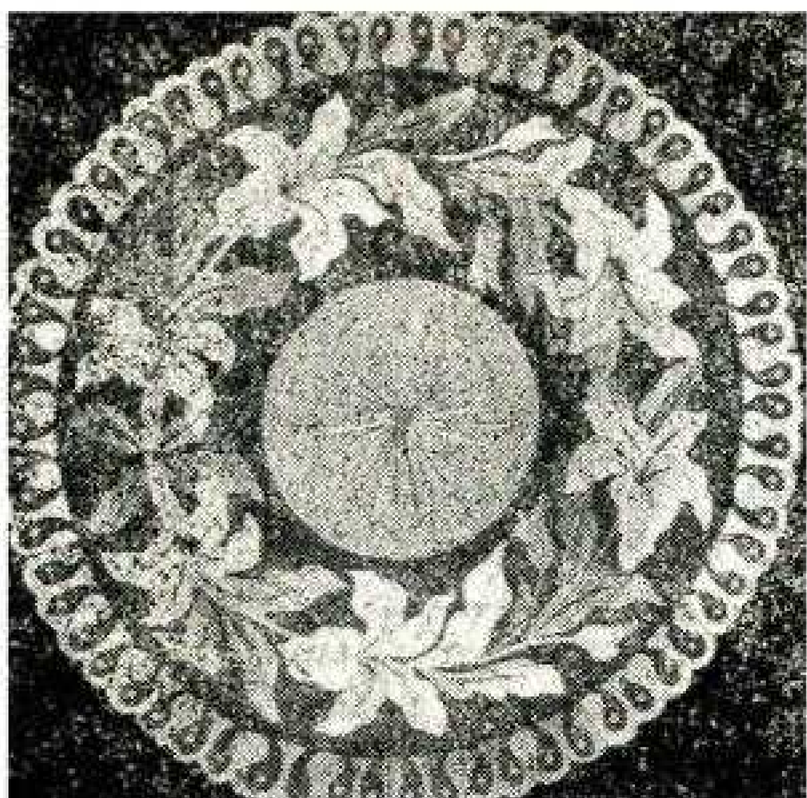
Потерчата — це померлі нехрещеними діти. Їх дух літає у вигляді якого-небудь птаха і просить хреста. «Як побачиш таку пташку, що так кричить, то треба кинуть їй хусточку чи хустку [...]. І та дитина вже буде охрищена,— хусточка буде їй за крижмо» [63].

У народі існували суворі правила поховання самогубців. «Вішалника чи утопленика ховають не на цвинтарі, а де-небудь в канаві. На могилі вбивають осиновий кілок, щоб він не міг вилізти» [64]. Ще недавно порушення цього звичаю, на думку селян, викликало заморозки чи засуху. «...Тоді як позиція була (тобто р. 1920), то їден поляк втопився, а другого большевики вбили. То їх закопали на цвинтарі. Як була засуха (р. 1921), то баби розгрибали їх могили і лляли туди воду, каменями кидали туди, розгрибали, щоб нічого не було Вони думали — через те, що топ'яник [...] в цвинтарі закопаний, то дощу нема» [65]. Нині самогубців хоронять на цвинтарі як звичайних покійних тільки з тією різницею, що процесію не супроводжує священик.

Отже, в даній роботі представлені вірування, звичаї, що керують поховальною практикою українських поліщуків з метою забезпечення належного порядку співіснування двох світів: світу живих і світу мертвих — царства небесного» і вічного спокою своїм близьким померлим і нормального життя громади чи родини. Ми утримаємося від широких узагальнень; інтерпретація цих матеріалів, що, без сумніву, становлять важливе джерело для вивчення системи світосприймання стародавніх слов'ян, вимагає широкого порівняльного аналізу поховальної обрядовості не лише слов'янських, але й інших народів індоєвропейської спільності.

Київ *Світлана УЛЬЯНОВСЬКА*

[60] Див.: Збірка етнографічних матеріалів...— № 158.— С. 226.
[61] *Іванов О. В.* Причини до пізнання...— С. 36—39.
[62] Див.: *Чубинский П. П.* Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западнорусский край.— СПб., 1872—78.— Т. 2.— С. 413—416.
[63] *Кравченко В.* Виписки на картках...— № 262.— С. 457.
[64] Про похорони...— С. 17. «Кажуть, що дерево, на якому повісилась людина, не можна брати на будівлю хати, тому що воно принесе нещастя тим, хто буде жити в тій хаті, а треба його спалити. Другі кажуть, навпаки, мотузок, на якому повісилась людина, приносить щастя».
[65] *Дмитрук Н.* Голод на Украйні р. 1921 // Етнографічний вісник.— 1927.— Кн. 4.— С. 81.



ПУБЛІКАЦІЇ

МАТЕРІАЛИ ДО ЖИТТЄПИСУ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Запропонований нижче увазі читачів матеріал становить собою спогади про Максима Рильського (19.III. 1895—24.VII. 1964) учня поета, письменника, багаторічного в'язня сталінських концтаборів Івана Івановича Іванова. Рукопис спогадів зберігається нині у фондах Київського літературно-меморіального музею М. Т. Рильського. Текст спогадів супроводить невелика передмова їх автора, звернення до музейних працівників, яке закінчується словами, що звучать як заклик і порада продовжувати пошуки матеріалів до життєпису М. Т. Рильського: «Чи маєте матеріали від М. Соломонова? («Культура та мистецтво»)? У нього є багато власноручних фото з Максимом Тадейовичем. Міг би дати й спогади непогані, як гадаю.

Може знайдете десь Людмилу Крот, вона теж могла би розповісти про Максима Тадейовича в школі. Талановите було дівчатко. На все добре! Іванов. Боярка».

Життя І. І. Іванова, людини мужньої і талановитої, як і багатьох із його покоління, склалося надзвичайно трагічно (детальніше про його долю див.: *Малишевський Ігор.* Іван Іванов та книга його життя // Іванов І. І. Колима. — К., 1989. — С. 5—22). Розпочавши свою літературну творчість під впливом улюблених учителів у Другій залізничній трудовій школі м. Києва, він потім продовжив літературні заняття в УІЛО (лінгвістичному інституті), але незабаром був засуджений за «антирадянську агітацію», причому до обвинувальної теки потрапив і вірш Івана Івановича, присвячений Максимові Рильському. До цього часу належить і один з листів Максима Рильського до свого учня [1], у якому поет обіцяє йому подарувати нову свою збірку, а трохи пізніше і поему «Марина». Лише чудом Іван Іванович залишається живий і в 1947 році повертається на рідну землю, хоча на довгі роки над ним тяжіє загроза переслідувань і невпевненості в завтрашньому дні. До останніх днів життя Іван Іванович гуртував навколо себе літературні і культурно-громадські сили у м. Боярці біля Києва, піклувався про увічнення пам'яті українських письменників, які жили в цьому містечку, зокрема Володимира Самійленка і Бориса Грінченка [2].

Іванові Іванову судилося відіграти велику роль у висвітленні страхіть сталінського табірного режиму. Його спогади про Колиму, початі і обдумані ще в концтаборах у вигляді записок Захара Кузьмича —це «Архіпелаг Гулаг», написаний в'язнем-українцем. Одна за одною постають з них моторошні картини концтабірного життя: катування в'язнів, убивства, смерть від голоду і виснаження, картини, що вражають страшніше, ніж усі зображення пекла, витворені людською уявою до того часу. Як пише у передмові до «Колими» Ігор Малишевський, зшиток цих спогадів усі роки після визволення Івана Івановича «переховувався в найглибших схованках. Писався потай від чужих очей — з безнадією (чи з надією?) побачити колись чорнильні рядки відлитими в друкарський гарт». Така сама доля судилася, напевне, і продовженню спогадів про Максима Рильського (тих сторінок, що стосувались періоду репресій на Україні; зараз вони зберігаються у Міри Дмитрівни, вдови Івана Івановича).

Спогади про Максима Рильського особливо цінні тим, що очима безпосереднього свідка вводять нас в атмосферу тодішнього літературного та культурного життя Києва. Поряд із постаттю Максима Рильського постають тут діячі української

[1] *Рильський М. Т.* Зібрання творів у 20-ти томах.— Т. 19.— К., 1988.— С. 158.
[2] *Малишевський Ігор.* Іван Іванов та книга його життя // Колима.— К., 1989.— С. 5—22.



Максим Рильський. Фото. 1926.

культури, що оточували поета,— композитори Л. Ревуцький та Б. Сопівський, літературознавець і етнограф В. Петров, художник П. Жалко-Титаренко та інші, багато з яких були на той час визначними діячами українського культурного руху. Спогади І. І. Іванова перегукуються з думками самого Максима Тадейовича про своє тодішнє життя, що знайшли відображення в його листах («цікавого в йому мало буде, бо зовнішні обставини до того спричиняються: передчасно холодна осіння сіра погода («треба бути молодим, щоб таку погоду любить)... і взагалі чортзна-що...»), а також його поетичних творах. Рятунок від тяжких обставин життя Максим Рильський шукає у творчості, спілкуванні з близькими йому духовно людьми (Сергій Єфремов, Микола Зеров, Микола Вороний, Михайло Могилянський, Левко Ревуцький та ін.), у педагогічній праці, якій він тоді надавав особливо великого значення.

Кінець 20-их — 30-і роки були найтяжчим періодом у житті Максима Тадейовича. Вимушений страшними подіями революції та громадянської війни залишити освіту і шукати шматка хліба, він спочатку під захистом Й. Магомета, колишнього садівника в маєтку опікуна Рильського Й. Юркевича, працює у садовому відділі Сквирської повітової управи, потім учителює в с. Романівці та Вчорайшому, далі знаходить працю в Києві.

Ось як писав про ці роки Максим Рильський у своїх спогадах та автобіографії: «З 1919—1920 рр. Рильський учителює у селах Вчорайшому та своїй рідній Романівці, а з 1924 р. — у Києві»[3], «З 1919 по 1929, не залишаючи літературної роботи, я вчителював — спочатку на селі, потім у Києві. Вчитель із мене був не дуже, сказати б, щасливий, але деякі моменти із свого вчителювання згадую з приємністю, особливо читання перед затихлою аудиторією творів Шевченка, Квітки, Коцюбинського, Васильченка, Тичини... (я викладав українську мову й літературу)»[4]. Спогади Івана Івановича допомагають скласти уявлення про педагогічну діяльність поета: гаряче люблячи своїх учнів, він дбав про їхню освіту і розвиток талантів, намагався згуртувати молоді поетичні сили, прищепити їм любов до рідної літератури, народного слова, словників. Бачимо, з яким пієтетом ставився Максим Рильський до творців української класичної літератури.

Цю глибоку пошану до них (у споминах згадуються імена Т. Шевченка, І. Франка, Б. Грінченка, Лесі Українки, О. Олеся, В. Самійленка та інших митців) поет постійно прагнув передати дітям. Зокрема, про це свідчить ставлення до Володимира Самійленка Івана Іванова: так само, як ставився до Самійленка Рильський, ставився до нього і його учень. Поселившись після каторги у Боярці (бо не міг поселитися в Києві), Іван Іванович довгі роки доглядав могилу Самійленка, клопотався про відкриття літературного музею, присвяченого видатному митцеві слова (його, на жаль, в Боярці нема й сьогодні).

Чуються в спогадах і відгомони тогочасного літературного та наукового життя: від узаємин Максима Рильського з «неокласиками», спорідненими йому духовно культурними діячами до стосунків з літературними опонентами; бачимо палке прагнення у вирах «літературної» боротьби захистити українську національну духовну спадщину, в тому числі і в душах своїх учнів. Слова, заронені вчителем, стали для Івана Івановича світочем протягом усього його життя.

[3] *Рильський М. Т.* Зібрання творів у 20-ти томах.— Т. 19.— С. 9.
[4] *Там же.*— С. 43.

Спогади І. І. Іванова про М. Т. Рильського становлять лише частину книги спомипів про все його життя. Частина з них (про сталінські концтабори) була опублікована Ігорем Малишевським (*Іванов І. І.* Колима.— 1989. — 224 с.), ще одна частка зберігається у вдови Івана Івановича — Міри Дмитрівни (розділи про страхіття 30-х років, арешт Максима Рильського) — і ще чекає своєї публікації.

Сподіваємося, що спогади І. І. Іванова внесуть певні нові штрихи в життєпис Максима Рильського і в картину культурного життя в Україні 20—30 років. Висловлюємо вдячність керівництву Київського літературно-меморіального музею М. Т. Рильського за надану нам можливість користуватися спогадами І. І. Іванова.

Надія ПАЗЯК

Київ

МІЙ УЧИТЕЛЬ

(Сторінки спогадів про М. Т. Рильського)

У затишному куточку по вулиці Новій (нині вул. М. Островського) стоїть двоповерховий будиночок. Біля дверей на дошці фанери — напис: «Единая трудовая железнодорожная школа № 2». Напис — російською мовою, викладання ведеться теж на російській мові. В цій школі поет «неоклясик» Максим Рильський декілька років викладав українську мову та літературу.

Нашу школу слід згадати добрим словом: в 20-х роках тут, крім Рильського, працювали люди, що залишили свій слід в культурному житті України: Віктор Петров, П. Жалко-Титаренко, Б. Сопівський, П. Чернецький, В. Дремлюга тощо. Павла Чернецького недаремно вважали за одного з кращих учителів — істориків міста. Він любив свою справу, майстерно викладав матеріал, був винятково суворим та вимогливим. Але вимогливим був він і до себе. Ми любили його уроки, завжди старанно готувались до них, але особливо полюбляли ті з них, на яких ми самі читали реферати з окремих питань. Ще й досі пам'ятаю свій перший реферат (Київ IX—XIII віків), до якого готувався аж два тижні, перечитав цілі стоси літератури, списав аж два зошити та дістав-таки дуже схвальний відгук учителя і товаришів.

Пам'ять Павла Павловича була виняткова: досить було «здерти» в когось вислів та не вказати джерело, він обов'язково підкреслював — це з Рожкова, це з Платонова, а оце — запозичено у Соловйова. «Добре, що ви їх читали, — повчав він, — але обов'язково треба вказувати, на кого спираєтеся».

Наведу ще один приклад. Років за 25 після закінчення школи, якось випадково (весь час ми не зустрічалися) побачив його на вулиці. «Павле Павловичу, здрастуйте!». «Стій, — гукнув він на мене, відступаючи та пильно вдивляючись в обличчя. — Або Петров, або — Федоров, або — Іванов». «Та Іванов же!». «Тоді здрастуй! Пробач, точно прізвища вже не пригадаю, але пам'ятаю добре — від якогось імени».

Малюванню навчав нас Порфирій Дмитрович Жалко-Титаренко, талановитий і відомий в свій час художник, майстер великого хисту, людина важкої долі. Його «Єва», «Фавн та юнак», «Фавн та дама», «Бабине літо» тощо — твори, якими міг би пишатися який завгодно музей. Всі вони загинули в 1941 році. Треба сказати, що це була вже друга загибель творів митця. Перший раз весь його мистецький доробок загинув у Варшаві під час війни 1914—1918 років. Німецький снаряд влучив у вагон, де були картини Жалка-Титаренка (він вивозив їх з Варшави після персональної виставки). Врятувати їх не вдалося. І ось — знову! Та тоді він був ще молодий. Загибель творів була хоч страшна, але не безнадійна втрата. А загибель їх в 1941 році стала справжньою трагедією митця: знищено майже все, що було створено за життя, не залишилось майже ніякого сліду (в Держ. музеї — лише поодинокі випадкові речі, у дружини є твори останніх років, але вони несуть сліди постаріння таланту митця, не характерні для нього і книжкові ілюстрації, що він робив їх багато, значно нижче рівня його живописних творів) *.

* До речі: Жалко-Титаренко зробив для збірки Максима Тадейовича «Крізь бурю й сніг» чудову обкладинку в дусі старогрецьких розписів на вазах. Але з якихось причин його роботу не було прийнято, і збірка Рильського з'явилась в обкладинці Усачова. Довгий час, відвідуючи М. Т. на Бульйонській та на вул. Леніна, я бачив цей твір Жалка-Титаренка на столі Рильського, милувався ним. Де він зараз? Чи не загинув часом, як і всі твори митця? (Тут і далі прим. І. І. Іванова).

Уроки Порфирія Дмитровича теж були справжньою насолодою для мене та багатьох учнів, а художні виставки, що влаштовувались в школі наприкінці року — справжнім святом барв, краси і юних талантів. Не десятки, а сотні малюнків сяяли веселками кольорів, даруючи нам високу естетичну насолоду.

Російську мову та літературу викладав нам (правда, недовго — щось рік або два) Віктор Петров, згодом член-кореспондент Академії наук УРСР, а тоді лише автор книжки «Романи П. Куліша». Поблискуючи скельцями пенсне, він уважно слухав наші дискусії на літературні теми (любили ми дискутувати з будь-якого приводу!), а часом і сам встрявав в них. Петров шанував Рильського, Рильський любив Петрова. То ж не дивно, що серед творів поета з'явилось «Рибальське посланіє» («Дивуєш ти, мій приятелю добрий...»), присвячене другу. До речі, Жалко-Титаренко створив дуже вдалий портрет молодого Петрова (акварель). (Де він? Невже теж загинув? Шкода!).

Співи викладав композитор Борис Сопівський, людина-красень, лагідний, тихий, чемний. В кожному русі, в кожному слові його відчувалась висока культура. Він прищепив мені (та не лише мені!) любов до музики, до пісні.

Сопівський створив, між іншим, музику на слова М. Тадейовича «Червоні заграви, тремтіння вогнів...» — першу спробу Рильського створити образ Леніна (1924 рік). Я не бачив цього вірша в жодній збірці. Чи не загинув, бува, він, як твори Жалка-Титаренка?

Дремлюга... Та, мабуть, досить перераховувати товаришів Максима Тадейовича по школі.

Але зупинюсь, не можу не зупинитись ще на одній людині, тим більше, що саме їй зобов'язаний я щастям зустрічі з поетом-учителем-другом. Те, про що хочу розповісти, може здатися неймовірним: літературний гурток в третьому класі... Часто-густо ми не можемо створити його навіть в VIII—X класах, що вже й казати про сьомі!

Аж справа була саме так: в III класі єдиної трудової залізничної школи № 2 м. Києва в 1922—23 році працював — і добре працював — літературний гурток.

В наш клас (тоді казали — групу) прийшла нова вчителька. Лизавета Семенівна, на перший погляд, була такою ж, як і всі: перевіряла наші зошити, навчала простим і десятковим дробам, розповідала про події сивої давнини. Одне було винятковим: так любила літературу, так багато знала, так вміла розповідати про Пушкіна та Крилова, так чудово читала нам Тютчева та Фета, Нікітіна та Блока, що ми забували про все на світі. Уроки літератури були найщасливішими годинами в нашому тодішньому житті.

Минали дні... Одного разу... Добре пам'ятаю цей день. Стояв жовтень — тиха, ласкава київська осінь. Хтось пройшов повз школу, тримаючи в руках кленову гілочку. Лапате листя було такого чудового кольору, так переливалося барвами на сонці, що ми, не домовляючись, кинулися в сад, щоб нарвати й собі такої краси — листя клену, дикого винограду, каштанів, порічки. І все це, що росло поблизу, що сяяло фарбами осени, все опинилося у нас в руках, заясніло на партах, на дошці, на учительському столі.

Учителька зайшла в клас і —скам'яніла. Класу було не впізнати: здавалося — сама осінь завітала до нас, розсипала навкруги свою усмішку і затихла, милуючись. — «Спасибі, діти»,— тихо сказала учителька,— «сьогодні у нас справжнє свято золотої осені».

А далі... Уроку не було, але то був чи не найкращий з уроків, що довелося бачити й чути. Лизавета Семенівна читала вірші. Читала Пушкіна і Майкова, Нікітіна і Фета, Тютчева і Блока. Але найбільше вразили нас вірші Буніна («Листопад») і Бальмонта («Поспевает брусника»). Нічого, здається, нема в цьому віршикові, але ще й досі він так бере за серце своїми дуже простими глибокими словами. Дзвонили на перерву, на урок, знову на перерву. Вже скінчилися заняття, спустіла школа, а ми сиділи, слухали вчительку і не хотілося йти додому, розвіяти цей чудовий поетичний настрій. І якось мимоволі виникла думка — залишитися отак після уроків в класі, розмовляти, читати, мріяти. І ми залишались. Читали і мріяли. А через деякий час і самі почали писати.

Лизавета Семенівна читає кострубаті наші віршики, оповідання, старанно і обережно працює над ними, вказуючи на хиби, радить щось змінити, добавити або відкинути... Ми і незчулися, як творів набралося на цілу збірку, як «надрукували» її, прикрасивши власними малюнками. Збірочка сподобалась і нам, і учительці. А головне — ми відчули радість творчості, її красу. Незабаром вийшов другий № нашого журналу, третій. До кінця року їх було вже 5 чи 6 та декілька альманахів — тема-

тичних збірок («Сказки А. С. Пушкина», «Дед Архип и Ленька», «Ванька Жуков», «Басни И. А. Крылова» тощо). А для виставки учнівської творчості на кінець року дехто з нас спромігся дати навіть і «повне зібрання» власних творів. Була тут і моя збірочка (загальний зошит). На її долю і випало щастя познайомити мене з Максимом Тадейовичем.

В 23 році він ще не працював у нас в школі. В наступному, 24 році, коли ми вже попрощалися з Лизаветою Семенівною (в четвертому класі викладання було предметним) і частина з нас вже забула про віршування (але не я), мій друг якось каже мені:

«А в нашій школі з'явився український поет». «Бреши більше!». «Ій-бо! Максим Рильський». «Не чув про такого». «Та що ти чув! Це ж такий поет... Такий... Кращий за твого Єсеніна» (я тоді вперше познайомився з поезією Єсеніна і був від неї в захопленні). «Загнув!». «Кажу ж бо,— справжній поет. Кращого — немає». «А в тебе є його твори?». «Нема. Та я дістану їх». І на другий день я вже тримав у руках маленькі клаптики відривного календаря, де на звороті були надруковані вірші Максима Тадейовича «Мені снилось: я мельник в старому млині» та «Стоїть в очах і досі»... Вірші не сподобались мені (зовсім не схожі на Шевченкові). Але потім, якось непомітно, увійшли в душу. Захотілось ближче побачити й самого поета (він викладав в VI—VII класах).

І ось якось Альоша штовхає мене — «Рильський!».

Повз нас пройшла людина в сірому костюмі (обличчя я не встиг розгледіти), пахощі медвяного тютюну та тонких парфумів пливли слідом за нею. Дивлячись услід, я тільки й міг побачити кінець рудого вуса та шевелюру, де вже пробивалася сивина.

«Він вже старий?» — питаюся. — «Ти що? Років з 35». — «А сивий...» — «Од думок посивів», — філософічно сказав Альоша. (Я й досі не збагну, чому так рано впала сивина на поетову голову).

А ще днів через кілька Рильський сам знайшов мене: «Іванов?» — «Да». «Ще не залишили віршування?». «Ні... Пишу...» «А не змогли б проказати мені? Я вже читав ваші вірші. Тепер, кажуть, пишете ще краще». Я зовсім розгубився і промимрив щось невиразне, нема, мовляв, зараз зошита з собою. «Тоді, може, завтра принесете, добре?». Чи можна було відказати? Завтра він зустрів мене. Вітається: «Принесли?». Я подав зошит. «Ого! Тут на цілу збірку вистачить! Цікаво... (він почав гортати сторінки). — Непогано. Зовсім добре! А тут щось, мабуть, не так... Знаєте що? Я краще візьму їх додому... Не заперечуєте? Перегляну уважніше, тоді поговоримо... Згода?»

Нетерпляче чекав я цього «завтра». А Рильський, як на гріх, не квапився, мабуть, того дня мав багато уроків. Нарешті, вже наприкінці дня попрохав мене залишитися. Тримаючи в руках мій (грубенький-таки!) зошит, він почав читати чи не кожного, майже, вірша, пояснюючи, що добре, що, на його думку, було погане в моїх спробах («Не витанцьовується!» — казав він). Не знаю, чи кожному з початківців щастило на такого чуйного та вимогливого критика, як Рильський. Здавалося, він цілком заглибився в мрії та почуття автора, крім них не знає і знати не хоче нічого. Часом створювалось таке враження, що рядки чужих творів знає він краще за автора і кожне зайве або невірне слово ранить його душу, він хоче бачити, зробити їх найдосконалішими. Не буду передавати його оцінок, інтересних лише для мене (більшість — схвальних), хочу навести лише пораду, що має неабиякий загальний інтерес.

Закінчуючи нашу розмову (що тривала довгенько — більше години), Рильський відзначив, що найбільш вдалими були в мене ліричні твори (а в збірці було аж дві поеми, чималеньких розміром!): «Поетові-лірику, — сказав він, — треба особливо вдосконалювати майстерність, бути особливо обережним у виборі слів. В епічному творі можуть трапитись часом навіть невдалі строфи, окремі слова (хоч це, звісна річ, і погано). Та вони ще можуть якось компенсуватися вдалими словами, що стоять поруч. А в ліричному творі кожен рядок, кожне слово повинні бути винайдені точно, раз і назавжди, як математичний доказ, як постріл, як мелодія пісні. Коли цього нема — не буде і ліричного твору. Написати добрий вірш, навіть невеличкий розміром, — велике, дуже складне діло. І велике щастя — написати його. Тому-то й треба поетові-лірику старанно вивчати велику спадщину класичної літератури. Ви багато читаєте поетів? Кого саме? Ось і добре! Коли бажаєте, я напишу вам, кого раджу прочитати і вивчити в першу чергу». Він вирвав листок з блокнота і записав

(листок, на великий жаль, не зберігся, хоч я і зберігав його, як святиню, та я запам'ятав його на все життя): «Некрасов, Нікітін, Тютчев, Майков, Блок, Гейне, Беранже, Шіллер, Гете, Л. Українка, І. Франко, О. Олесь. Я ж не написав тут, — продовжував він, передаючи папірець, — прізвищ Пушкіна, Лермонтова, Шевченка. Але ви й самі добре знаєте, що їх треба вивчати в першу чергу. Але й цих треба вивчати. Обов'язково! Тих, що підкреслено тричі — особливо, і особливо вам... Блок, мабуть, для вас поки що буде найтруднішим — дуже нелегка його поезія. Але знати її повинен кожний. Без Блока нема нової поезії. Згодом познайомитесь ви з поезією Фета, Анненського. Але зараз — вивчайте, ретельно вивчайте поезію оцих. І — пишіть... Такою була моя перша зустріч з поетом. А через рік я вже чекав Рильського, чекав на його перший урок. Для кожного учителя — це пробний камінь, іспит, який держить учитель перед учнями. Дуже часто саме він (перший урок), вирішує долю учителя, надовго стає тим еталоном, що по ньому складаються відносини між учителем та учнями. «Яким буде перший його урок?» — питав себе я. Темою першого уроку Рильський обрав лексику, лексичне багатство української мови та словники — Грінченка, Уманця та Спілки тощо — щедрі сховиська цих багатств. До словників нам, школярам, було байдуже. Чи стояще діло читати словники? Але Максим Тадейович так розповів про словники, що ми навіть і незчулися, як промайнули 45 хвилин уроку. Ми й думки не мали, що ці книжечки, де лише слова, пояснення до них та приклади, що ці книжечки — така чудова, така мудра, така захоплююча річ! Скільки тут своєрідної краси, скільки глибини, скільки... Не дивно, що після уроків ми з приятелем кинулися до книгарні Оглобліна, щоб придбати Грінченка, що став таким близьким та бажаним... * На мою долю випало щастя ще раз почути цей натхненний гімн словникам з уст Максима Тадейовича вже в Лінгвістичному інституті (він тут вів практикум художнього перекладу з французької та польської мов, методику та методологію художнього перекладу читав нам Микола Зерів). І знов із уст Рильського справив таке ж чарівне, незабутнє враження, як і раніше, в школі. Але не тільки в школі або інституті, навіть під час тривалих бесід мене вражало, як шанобливо (ледве не сказав — побожно) ставився він до словників, як обережно гортав їх сторінки, як влучно знаходив до кожного слова відповідний приклад з творів класиків української літератури (він не шукав їх — самі з'являлися до нього), часто-густо більш вдалий, ніж наведений автором словника. Коли буде написана робота (а вона обов'язково буде написана!) про Рильського — мовника, це буде дуже інтересна і повчальна книга для всіх, кому рідне слово є дорогим і близьким...

Ми полюбили нашого вчителя. Особливо подобалась його манера читання віршів, така своєрідна, неповторна. Ще й досі пам'ятаю, як він читає:

Ген-ген, на мертвій (?) степу грані
Щось ледве мріє у тумані.
То чоловік, а рядом — кінь.

І він бачив і цей туман, і грань степу, і дві примари, що виходять, виступають з цього туману.

Вони обідрані, худі,
Бо звікували у нужді,
Обидва хворі і голодні...

Особливо вражав, за серце хапав кінець вірша:

Одвічний рабе,— я спитав,—
Чи є кінець твого терпіння?
Ні слова він, і рве коріння
Залізним ралом, як і рвав...

Ніде я не міг знайти цього вірша, ніколи не читав його. Але і сьогодні пам'ятаю його майже весь: врізався він в пам'ять після читання Рильського.

* Це було в 1925 році.
А через 30 років, завітавши до Максима Тадейовича в Голосієво, я почув з його уст такі знайомі, такі рідні слова:

Не бійтесь заглядати у словник:
Це пишний яр, а не сумне провалля;
Збирайте, як розумний садівник,
Достиглий овоч у Грінченка й Даля...

Це були рядки з славетної «Мови», що її нещодавно написав поет... Те, що Рильський полюбив, він, мабуть, полюбив раз і назавжди!

Ми поважали учителя за його знання, за його багатющу пам'ять, за чуйне ставлення до нас, юнаків. Але — діти є діти, школа є школа, і завжди знайдеться вівця, що псує всю череду. Були такі й серед нас. П. Г., В. Л. чи В. З. не могли довго всидіти мовчки, починали якусь метушню, невгавали, хоч їх і смикали за поли. І тоді, грюкнувши книжкою об стіл, Максим Тадейович виходив з класу, нервово запалював цигарку, хвилини три-чотири ходив по коридору, глибоко затягуючись димом (ми бачили, як він ходить, нервуючи, бо верхня частина дверей була зроблена шкляною), потім заходив до класу і продовжував урок (нам подобалось, що не читав він жодних нотацій). В таких випадках ми сиділи особливо тихо, відповідати намагалися якмога краще (соромно ж було за себе, боляче за вчителя), і урок кінчався, як завжди, добре. Траплялося таке рідко, дуже рідко (за два роки пам'ятаю лише два чи три випадки), але — слова з пісні не викинеш! — таки траплялося...

А найчастіше бувало так, що урок Рильського перетворювався на палку імпровізацію, на таку натхненну розповідь з літератури (навіть коли був урок граматики), що ми слухали, затамувавши подих (навіть П. Г. та В. З.). А Максим Тадейович малював перед нами картини з життя письменників, одна краще, одна чарівніше за одну.

Пам'ятаю, наприклад, як він, пояснюючи спосіб передачі на письмі російського «Е», навів приклад (він завжди давав свої приклади, не з підручника):

У мої чудові твори
Лойову вгорнули свічку!

«А знаєте, кому належать ці рядки?» — раптом запитав він. Ми не знали. «Самійленкові, Володимиру Івановичу... Добрячий був поет... Пісню «Тихесенький вечір» чули? Це — його слова... Жаль — помер. Поховали влітку».

Ми — ясна річ! — стали прохати, аби розказав про Самійленка. Він не став огинатися, і — полилася розповідь про «Сивенького», про його дружбу з Франком та Коцюбинським, про злиденне життя в еміграції, про повернення на Україну, про хворобу, про смерть, про похорон в Боярці. І — вірші, вірші, вірші, — один за одним. Не знаю, чи пам'ятав свої вірші старий поет, а Рильський, здається, пам'ятав їх усі... Коли (вже значно пізніше) я потрапив до Боярки та йшов дорогою до будиночка, де колись жив хворий поет, вона здалася мені знайомою, так картинно і точно змалював дорогу до «Сивенького» наш учитель. Загальне пожвавлення, пам'ятаю, викликав епізод, коли мале дівчисько, що супроводило Рильського до будиночка Самійленка, закричало через поріг до поетової дружини: «Бабусю! Оцей дядечко вашого дідуся питається!»

Про Сивенького Максим Тадейович згадував і пізніше, коли я розповідав йому про могилу поета, про святкування 100-річного ювілею, а коли розказав, що думаємо влаштувати меморіальний музей Самійленка, сказав: «Запрошуйте й мене на відкриття музею. Радий буду власноручно перерізати стрічку...»

Не обмежуючись уроками, Максим Тадейович створив гурток української літератури... До гуртка записалося щось із 20—25 учнів (чи не найбільше з усіх гуртків в нашій школі). Записався до нього і я, брав активну участь у засіданнях, зробив декілька доповідей (пам'ятаю такі: «Революція 1905 року в українській літературі», «Василь Стефаник», «Олександр Олесь»).

Випадково зберігся з тих часів автограф Рильського. На аркуші паперу з учнівського зошита (бідна тригонометрія! — на звороті — мій віршик, написаний, мабуть, на уроці) рукою Максима Тадейовича (за тодішнім правописом: «Ініціятивна», «матеріяли» тощо) написано: «Ініціятивна група закликає всіх, хто бажає подавати матеріяли для збірки «Жовтнева революція». Приймаються вірші, статті, оповідання, згадки, драми, малюнки і т. ін. Матеріяли подавати учневі 7 гр. Ів. Іванову». Історія цього заклику така: в 1925 році, на одному з засідань українського літературного гуртка за пропозицією Рильського було вирішено видати збірку наших творів, присвячених сьомій річниці Жовтня. Відповідальним редактором було затверджено (в ті часи ми, школярі, ще мали такі права!) Максима Рильського, секретарем — Ів. Іванова. Пригадую: всі вже розійшлися. Десь унизу на першому поверсі ще лунають голоси, грюкають двері (акустика в школі чудова). Максим Тадейович, поспішаючи кудись, пише текст в моєму зошиті (сліди поквапливості: «закликає... хто бажає»), а мені не хочеться додому, я ще під враженням події, яка щойно відбулася. А відбулася — моя доповідь про Стефаника (і, здається, непогана. Максим Тадейович схвально висловився про неї), а головне — його виступ. Його читання уривків з но-

вел Василя Стефаника. Шкода — не було тоді магнітофонів. Такої розповіді про Стефаникову творчість не доводилось чути мені вже ніколи. Я затримую Максима Тадейовича, прошу проглянути нові вірші. Він перегортає сторінки зошита, а я — в який вже раз! — дивлюся на високе поетове чоло, на посивіле волосся (...«шевелюра на главі пророчій...», «...та вкриє мудрість голову сріблом...», — згадуються чомусь його ж таки слова), на рудуваті козацькі вуса, що так личать йому (це найкраще відтворив в портреті, особливо в етюді до нього, художник Петрицький). Я вдихаю чудову суміш парфумів з пахощами медвяного тютюну, і в мене хороше, дуже хороше на душі... Збірку ми випустили, хоч і не за такою широкою програмою, як передбачалося: не було ні драм, ні оповідань, ні згадок — самі статті та вірші. Де вона? Сьогодні було б дуже інтересно ознайомитися з нею: Рильський-редактор робив же бо свої перші кроки.

Якось після уроків я звернувся до Максима Тадейовича з запитанням — хто такі неокласики. Він подивився на мене, помовчав і на запитання відповів запитанням: «А хто такі класики, знаєте?» — «Знаю».— «Так ось, коли знаєте, класики — це ті, що створили класичні, невмирущі твори. «Нео» — новий. Неокласики — нові класики. Але ця назва дана на глум: самі поети, що їх названо неокласиками, ніколи себе так не називали. Але вони вважають себе учнями, послідовниками тих, що становлять славу і гордість людства — учнями класиків. Вони намагаються кращі надбання світової культури перенести на український грунт, прищепити їй пагони класичної спадщини. Нині, коли буйним цвітом в літературі розквітли футуризми та інші бур'яни, неокласики стережуть, охороняють літературну ниву від словесного мотлоху і бруду» — «Так чому ж до них ставляться так вороже? Чому так критикують?»— «Та, мабуть (він посміхнувся невесело), не з великого розуму... Але це — тимчасове явище. Завжди не дуже розумні люди когось били, б'ють і довго ще будуть бити... А колись... Колись вклоняться низенько побитим...»

Це були не тільки слова: поет не боявся йти «проти вітру, проти бурі». Пам'ятаю, яке глибоке враження справили на мене слова Максима Тадейовича, записані проти тексту в книзі Дорошкевича: «А я буду!!!» (з трьома знаками оклику). В «Історії української літератури», говорячи про Рильського, Дорошкевич писав: «Не слід, не можна...». «А вона все ж обертається!» нагадало мені оте категоричне «А я буду!»

Багато згадується з шкільних часів, часів учителювання Рильського. Про все не напишеш. Хочу лише розказати ще один епізод, що дуже запам'ятався мені. Якось весняної пори (вже зацвіли каштани) Максим Тадейович прийшов до школи не один. Поруч з ним ішов стрункий вусань — два українських красені-побратими: «Хто се?» — питались ми один одного. — «Композитор Ревуцький, — відповідав нам наш класний керівник Василь Іванович Розенфельд (фізик, згодом викладач арт. школи). — Він розкаже про українські думи та історичні пісні. Виносьте парти з класу до зали!»

Повторювати — не було потреби. Хвилин за 15 всі парти було винесено, і стояли вони в залі, вкриті учнями, як горобцями. Я влаштувався якнайближче до роялю, за яким сидів Максим Тадейович, аби краще бачити і чути автора книги «Українські думи та пісні історичні», що нещодавно прочитав її, діставши у знайомих (я не знав тоді, що книгу написав Дмитро Ревуцький, учитель Рильського, а до нас завітав Левко, його брат, композитор). Розповідь була майстерною. Ми перед очі бачили і сказителів — Рябініна чи Щегольонка, — як вони, перебираючи струни гусель звончатих, ведуть неквапно розповідь про Іллю Муромця чи про Вольгу та Микулу (тема доповіді була ширшою, ніж сказав Розенфельд — «Билини Київського циклу та українські думи та пісні історичні»). Ревуцький вміло відтворював не лише мелодію билини, а навіть індивідуальний спосіб кожного співця-виконавця (багатьох з них він чув), артистично передавав особливість кожної билини, підкреслюючи її ритмічний стрій та стиль.

Не сырой-то дуб к земле клонится,
Не сыры листочки по траве расстилаются,—
Расстилается сын перед батюшкой,
Просит он его благословеньица...

поважно вимовляв слова билини Ревуцький. І ми бачили і старого селянина — батька Іллі, і богатиря, і навіть співця-гусляра, старого дідугана, що, ледь освітлений лучиною, неквапливо розповідає про «поездочку богатырскую». «Жил Святослав девяносто лет...» — інша билина, зовсім інший стрій і лад. Зовсім інше виконання... Години

через півтори, побачивши, що ми трохи втомилися, Ревуцький перейшов до гудошників, що «звеселяють слухачів грою на дуді, підказуючи товаришам, що «обробляють» стайні та комори, що саме їм робити, а чого не слід:

Ну, а шкапу не бери!
Он не годен никуды!
Ой дай, ой давай,
Ой давай-давай-давай!

Он не годен никуды,
Наберешься с ним беды!
Ой дай, ой давай,
Ой давай-давай-давай!

Аж ось про билини розмову закінчено. Ревуцький взяв в руки бандуру і заспівав української. Мені одразу ж згадалося:

Наша дума, наша пісня,
Не вмре, не загине,—
Ось де, люде, наша слава,
Слава України!

Ревуцький почав розповідь про славетних лицарів сліпих, що сіяли слово правди по селах, про Остапа Вересая, співи якого слухав не один раз *. «Ось як співав Вересай про Морозенка», — сказав він, і — полилося над нами:

Ой Морозе, Морозенку,—
Гой, да ти ж славний козаче,—
За тобою, Морозенку,
Вся Вкраїна плаче...

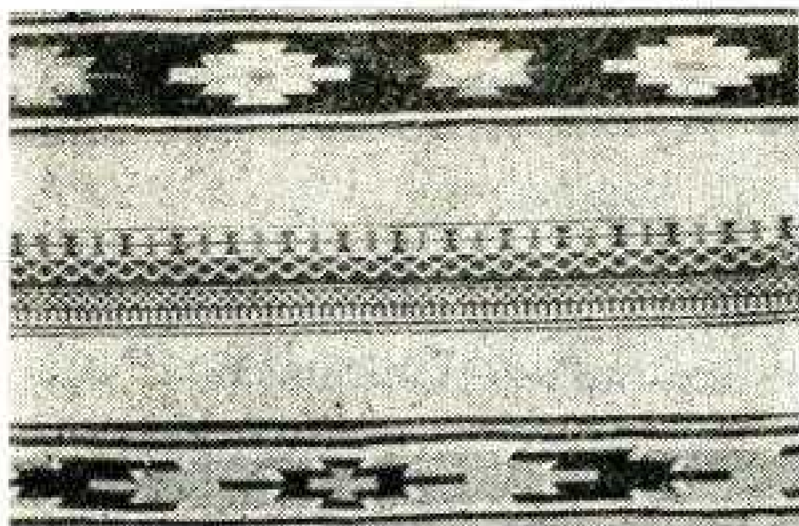
І повіяло над нами степовим вітром, дальніми походами, брязкотом шабель, пострілами мушкетів. А коли дійшов до слів, що зробили турки-яничари з молодим Морозенком — «вони ж його не стріляли, гой, та не рубали, — вони з його, молодого, живцем серце виривали. Поставили Морозенка на Савур-могилу: «Дивись тепер, Морозенку, на свою Вкраїну!» — не витримали наші дівчата, стали схлипувати, потяглися за хусточками. Я обернувся: неподалік сиділи сестри Гринюк. Сльози заливали їм обличчя. Люда Крот, низько нахилившись, кусала кінець хустинки... Слухаючи Ревуцького, я час від часу кидав оком на Максима Тадейовича. Закоханими очима дивився він на друга: кожне слово ніби віддзеркалювалося в них. А коли, години через три, Ревуцький скінчив розповідь, Максим Тадейович не витримав: підійшов, схопив за руки, потис і, рвучко притягнувши до себе, поцілував.

Оплесками зустріли ми цю сцену: тільки так, як Рильський, тільки так і можна було виявити наші почуття. Не знаю, кого з них — поета чи музику — в цю хвилину я любив більше... Час, мабуть, і кінчати... Були ще зустрічі, розмови, було листування... Та про це — іншим разом.

Іван *ІВАНОВ*

Боярка

* Про манеру гри Остапа Микитовича Вересая (1803—1890) Левко Миколайович Ревуцький (1889—1977) міг чути від членів старої Київської громади, які записували пісні від славетного кобзаря (найвірогідніше — О. О. Русова чи М. В. Лисенка, у якого Левко Ревуцький навчався). Обидва вони, за спогадами М. Рильського та Л. Ревуцького, любили оповідати про Вересая // Дет. див.: М. В. Лисенко у спогадах сучасників.— К., 1968.— С. 730—734). Прим. *Н. П.*



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

СЛІДАМИ ШЕВЧЕНКОВИХ МАНДРІВ

Шовкопляс Г. М., Шовкопляс І. Г. За покликом серця. Пам'ятки історії та культури в житті і творчості Т. Г. Шевченка. К., 1990.— 170 с.

Про подорожі Шевченка по Україні та за її межами, про його незмінний потяг до пам'яток минувщини, прагнення не просто познайомитися з ними, описати чи змалювати, а й осягнути їхній історичний смисл, культурну та мистецьку цінність написано вже чимало — і в біографічному, і в регіонально-краєзнавчому аспектах. Разом з тим фахових праць, де б це питання висвітлювалося цілісно й різнобічно, поєднуючи дані сучасних досліджень Шевченкової біографії зі здобутками археологічної, історичної, архітектурної, краєзнавчої науки — не так уже й багато. Саме цим і привертає увагу рецензована книжка Ганни та Івана Шовкоплясів — відомих українських археологів, істориків, краєзнавців.

Ведучи своїх читачів слідами Шевченкових подорожей, автори ставлять перед собою завдання простежити, де пролягала його путь по Україні та якими пам'ятками він тут цікавився, що впадало в око по тих далеких краях, куди закидала його доля. Діапазон краєзнавчих та культурно-мистецьких зацікавлень Шевченка величезний: від архітектурних шедеврів Вільна й Петербурга до напівзруйнованих могильників у закаспійській пустелі, від ледь помітних залишків прадавніх оборонних валів, величних храмів Київської Русі або часів гетьманщини до будівель середини XIX ст., які зводилися на його очах, як-от Ісааківський собор у Петербурзі, храм Христа-Спасителя у Москві, споруди київських архітекторів. І скрізь Шевченкові було притаманне у контексті культурної історії свого народу, сприяти їх збереженню та популяризації.

У книжці ретельно зібрано й систематизовано численні висловлювання про історичні пам'ятки, щедро розкидані по шевченківських віршованих та прозових творах, листах і щоденнику, широко залучено його малярську спадщину. Особливу увагу приділено Шевченковим нотаткам про пам'ятки ахеології та архітектури (до речі, саме І. Г. Шовкоплясові належить грунтовний і фаховий коментар до цих нотаток у новому Академічному виданні творів Шевченка, завдяки чому помітно збагатилися й відповідні сторінки книжки). З усього цього читач пересвідчується, як багато зумів поет побачити, мандруючи просторами свого краю й поринаючи в глибини історичної минувщини, як плідно відбилося це в його літературних творах і малюнках, яку струнку концепцію історичної спадщини виробив собі Шевченко. Поетове бачення автори щоразу зіставляють з поглядами сучасної науки на ці ж самі пам'ятки, що дозволяє їм, з одного боку, розкрити неабияку його обізнаність і проникливість оцінок, а з другого — відповідно скоригувати щось із того, чого він не помітив або ще й не міг тоді знати. Численні історичні довідки про згадувані Шевченком географічні пункти, археологічні та архітектурні пам'ятки істотно збільшили наукову цінність книжки; у великій пригоді читачам стане й включений до неї досить широкий список літератури — краєзнавчої, мистецької, мемуарно-біографічної. В такий спосіб шевченківські згадки ідентифікуються щодо місця й часу, при потребі авторами робляться й належні уточнення. Так, ними аргументовано доведено, що на астраханських сторінках поетового щоденника йдеться не про розкопки Савур-могили на Донеччині, а про відомий Олександропольський курган царських скіфів (т. зв. Лугову могилу) на Нікопольщині.

Загалом, будучи археологами за фахом, автори приділили набагато більше уваги, ніж це робилося досі, особливому потягові Шевченка, за його власними словами, «к безмолвным, ничего не говорящим курганам». Як переконливо показано в книжці, насправді ці пам'ятки промовляли поетові дуже багато, його вабила не лише легендарно-романтична народна традиція, що пов'язувала їх з героїчною боротьбою українського козацтва (й тому так плідно відгукнулася в шевченківській творчості), а й тодішні спроби їх наукового вивчення. Про це свідчать і ретельно зібрані в книжці висловлювання Шевченка про пам'ятки кочовиків Придніпров'я, як-от кам'яні скіфські баби, про культуру давніх слов'ян часів язичництва та після прийняття християнства. (Тут, зокрема, привертає увагу цікава деталь, відзначена Шевченком в «Археологічних нотатках»: царські врата Борисглібської церкви в Чернігові зроблено на початку XVIII ст. з двох знайдених поблизу й перетоплених срібних язичницьких ідолів).

Не обминули автори й Шевченкового інтересу до історичних урочищ, традиційних шляхів, ландшафтних пам'яток і садово-парникових ансамблів. Мав свою думку Т. Шевченко і про різні версії походження назви Ромоданівського шляху (шкода, що в книжці не йдеться про згадуваний у поемі «Гайдамаки» Чорний шлях, витоптаний через Україну татарами), і про невдалу спробу імітувати вежу давньоруського князя Святослава у воронцовському парку в Мошнах, і про славетні парки Петергофа, Софіївки, Корсуня (захоплення якими не стерло в поетовій уяві дитячих вражень від тінистого саду в батьківській садибі у Кирилівці...). Недооціненою лишається досі також незмінна увага Шевченка до витворів прикладного мистецтва — церковних чаш, хрестів, надгробків і т. п., а надто до вирізьблених на них написів, які поет старанно фіксував, розглядаючи як цінні епіграфічні пам'ятки, свідчення про певні історичні події, тих чи інших державних чи культурних діячів (дарчі написи Івана Мазепи на келиху в П'ятницькій церкві у Чернігові чи Петра Могили на трапезній чаші у Густинському монастирі). До речі, така історична епіграфіка знаходила свій відгук і в художній творчості спостережливого мандрівника: досить пригадати промовисте зіставлення двох написів — Наталки Розумихи на сволоку бідної хатини в Лемешах та графині Наталії Розумовської у розкішному барочному соборі Різдва Христового в Козельці, зроблене Шевченком у створеній на засланні повісті «Княгиня» та його розважливу репліку з цього приводу: «Странные два памятника одной и той же строительницы!». Шанобливе ставлення до пам'яток минулого — одна з визначальних рис усієї історико-культурної концепції Шевченка. Знайомлячись зі старовинними спорудами, він однаково обурювався і їхньою занедбаністю, і варварським реставруванням, при якому руйнувалися первісні архітектурні форми, нищилися стародавні фрески, до невпізнанності змінювався зовнішній вигляд та інтер'єр. Так сталося, зокрема, в Густині, яку Шевченко порівнював із Сент-Клерським абатством, або в Переяславі, де при відбудові Успенської церкви, в якій присягав Богдан Хмельницький, «из шести куполов уничтожили пять экономии ради». Як слушно підкреслено в книжці, «Шевченко був одним із перших серед діячів культури нашої країни, хто підняв голос на захист давніх пам'яток історії та культури, зазначав необхідність бережливого ставлення до їх реставрації» (с. 97).

Відзначено авторами й комплексний підхід Шевченка до пам'яток, сприйняття архітектурних споруд в єдності з їх природним оточенням та історичним наповненням. Саме такими бачилися йому й Густинський та Мгарський монастирі, і гайдамацький Мотронин монастир у Холодному яру, і чимало інших пам'яток. А не раз відвідувані ним мальовничі садиби Яготин, Качанівка, Седнів та ін. були для нього ще й важливими культурними гніздами, пов'язаними з іменами поміщиків-меценатів Репніних, Тарновських, Лизогубів та визначних тодішніх письменників, художників, музикантів. У книжці до них слушно зараховано й Дігтярі Галаганів чи Григорівку Скоропадських (де Шевченко, як уточнюється в книжці, не лише познайомився з «цікавою архітектурною пам'яткою кінця XVIII століття — дерев'яним будинком в готичному стилі, складовою частиною якого була кам'яна вежа з годинником-курантами», а й написав портрети господаря та його дружини (с. 59). На жаль, ні згаданий згодом у вірші «П. С.» готический с часами дом», ні портрети Скоропадських (фотонегативи з яких ще донедавна зберігалися в київському Будинку-музеї Т. Г. Шевченка, але нині невідомі), не уникли тієї руйнівної стихії, проти якої так застерігав Шевченко і сучасників, і нащадків. Тим потрібнішими й своєчаснішими видаються нам такі дослідження, як рецензована книжка, що неабияк прислужиться і глибшому пізнанню Шевченкової творчості, і належному поцінуванню нашої спадщини та вихованню бережливого до неї ставлення.

В ретельній і добросовісній своїй праці автори, на жаль, не уникли й деяких недоглядів, окремі моменти лишилися не до кінця розкритими. Скажімо, при згадці про відвідання Шевченком Кременця варто було сказати, що поет був добре обізнаний з прогресивними засадами викладання в Кременецькому ліцеї, про що свідчить його шанобливий відгук про Тадеуша Чацького в повісті «Варнак» (очевидно, тут позначилося знайомство з гуманістичними традиціями польського просвітництва, набуте Шевченком у Вільні). До речі, серед віленських пам'яток, якими захоплювався Шевченко, автори даремно називають «Любський замок» (с. 12) — такого там ніколи не було; за припущенням сучасного дослідника А. П. Непокупного, найвірогідніше, йдеться про замок XVII ст. у Любчі (тепер Гродненської області БРСР — див. кн. «У Вільні, городі преславнім...» — К., 1989.— С. 316). Менше уваги приділено деяким пам'яткам Києва, навіть тим, які змалював Шевченко (зокрема, немає довідок про Видубецький монастир, Всіхсвятську церкву в Лаврі, церкву на Аскольдовій могилі, Олександрівський костьол та ін.). За приблизними даними зі спогадів О. Лазаревського наводяться відомості про вік Шевченкового діда Івана — 115 років (с. 7), хоча в сучасному шевченкознавстві встановлено точні дати його життя (1746—1849). Об'єктивно інформуючи про існування різних версій тих чи інших маршрутів Шевченка чи зв'язаних з ними припущень (подорож на Волинь та ін.), автори, на наш погляд, без достатніх підстав підтримують версію, яка приписує Шевченкові малюнки, виконані під час розкопок кургану Переп'ятиха: наведених ними свідчень сучасників ще недосить, потрібен також мистецтвознавчий аналіз самих малюнків, яким Шевченкове авторство не підтверджується. Трапляються в книжці й дрібніші недогляди, однак у цілому вона відрізняється доброю виваженістю й точністю і, поза всяким сумнівом, стане у великій пригоді і краєзнавцям, і всім шанувальникам Шевченка.

Микола ПАВЛЮК

Київ

НОВЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРО НАРОДНЕ ЖИТЛО

Данилюк А. Г. Українська хата.
К.: Наукова думка, 1991.— 210 с.

У книжці автор подає оригінальну науково-популярну розповідь про виникнення, становлення та складний генезис житла в різних географічних регіонах, визначає основні риси української хати, різновиди її типів та подає стислий ретроспективний огляд її розвитку з археологічних часів до наших днів. Видання містить чимало спостережень, історичних фактів з найдавніших часів слов'янської доби — трипільської культури, де слід шукати основи зародження характерного для України житла. Селянська хата — її лаконічні й прості форми з часом сформувалися у класичні канони народного будівництва, що передавалися з покоління в покоління довгими віками і найбільш відповідали функціональним потребам людського життя, кліматичним умовам краю, духовним та естетичним запитам давнього слов'яно-українського етносу.

Автор цієї популярної розвідки Архип Данилюк, відомий львівський краєзнавець та етнограф, який вже кілька десятиліть вивчає українську народну архітектуру — житлову і культову. Він досліджує українську хату в порівняльному аналізі та складному багатогранному синтезі — від конструктивної схеми, будівельних матеріалів, технології зведення стін і покрівлі до найменших деталей художньо-декоративного її оформлення. Вчений розглядає українську хату як центр ансамблю житлової забудови, як основний модуль, з якого виникають інші варіанти архітектурних споруд, в тому числі й культові храми, що є вершиною конструктивного, естетичного, архітектурного мислення народу. Автор виявляє в своїх дослідженнях тонкий смак та хист не тільки етнографа, але й мистецтвознавця, архітектора й художника, вміючи глибоко аналізувати це культурно-мистецьке явище, яким є українська хата. Він з однаковим інтересом цікавиться її зовнішнім видом, культурою інтер'єра, як і екстер'єрним середовищем і тісним її зв'язком з оточуючою природою. Відзначає підказані самою природою її основні форми, об'єми, силуети, характерні обриси окремих складових частин тощо. Вбачає конструктивний зв'язок і чітку логіку співвідношень, масштабів, ритмічних

структур, гармонію пропозицій, розуміє гру світлотіні й кольорового рішення української хати.

В своїй невеликій за обсягом розвідці автор зумів розкрити перед читачем внутрішній глибинний зміст кожної конструктивної частини і декоративної деталі української хати. Здається, що в ній закодовані стародавні вірування, містичні повір'я, естетичні уподобання народу, його філософське осмислення життя і смерті, спадковості поколінь, вічності всесвіту, ідея єднання неба й землі. Іншими словами, українська хата — це щось більше як просто житло, це садиба духовності нашого народу, витвір духа народу, працьовитого, високоморального, щедрого на творчий потенціал. Всі ці його риси віддзеркалюються в шедеврах народної архітектури. В них утвердилася довговічна історія наших предків, їх практичний життєвий досвід, ставлення до світу природи, суспільні ідеали, сімейний уклад, економічні досягнення, особливості українського етносу. Унікальною заслугою А. Г. Данилюка є факт, що він розглядає українську хату і все з нею пов'язане з точки зору естетико-художніх критеріїв, як сукупне явище з надзвичайно багатими гранями образного вислову. На нашу думку це є вище осмислення етнографічного матеріалу, висвітлення його різних граней духовністю.

Архип Данилюк мав добрих вчителів та натхненників у своїх дослідженнях, зокрема таких як відомий вчений-мистецтвознавець Павло Миколайович Жолтовський. Він щиро підтримував зацікавлення українською хатою, схвалив прочитаний рукопис першого варіанту книжки, пишучи: «Автор переконливо розкриває як з естетичним образом української хати зв'язана духовна сутність нашого народу, його історична пам'ять. Будучи історико-культурним явищем своєї епохи українська селянська хата залишається для сучасності пам'ятником невмирущої естетичної цінності, дорогоцінним елементом культурної спадщини. Саме тому книга А. Г. Данилюка «Українська хата» інтересне і потрібне видання, що матиме пізнавальне та виховне значення для широкого читача». Така підтримка була цінна, особливо тоді, коли навіть фахівці не віддавали належної вартості такого роду науковим розвідкам. В сумні, ще недалекі часи тоталітаризму етнографічна наука і краєзнавство були відкинуті на далекий план. Тут працювали хіба що ентузіасти. А українська хата вважалася синонімом анахронізму та хуторянства, ненависного минулого, бідності «дореволюційного» селянства, проблемою далекою від життя і цілком зайвою, яка начебто затуляла бачення нових досягнень соціалістичного села. Вона могла бути хіба що показником відсталості та соціальної нерівності класового суспільства, зразком примітивного будівництва тощо. Всі інші аспекти української хати, як вияву віковічної культури та духовності народу не бралися до уваги. Свідченням того, як нехтувалися ті культурні архітектурні традиції є те, що нині майже не маємо серед професіональних архітекторів знавців української народної архітектури. Не маємо нині тих, хто б належно поціновував, вивчав, оберігав зокрема дерев'яну архітектуру, вмів її реставрувати. Разом з відсутністю цих знань народної архітектури формувалося нігілістичне ставлення до історії та культури народу, що в свою чергу призводило до бездуховності й повного безпам'ятства.

Українська хата — це завершений історичний пам'ятник народу, — музей його духовних скарбів. З якою любов'ю та увагою український народ ставився до свого житла засвідчують його перекази і звичаї, легенди та пісні, вироби декоративно-прикладного хатнього мистецтва, народні вірування та християнські релігійні ритуали, з якими пов'язано абсолютно все, що називалося рідною батьківською хатою. В ній кожний кутик був продуманий сотні раз, злеліяний поетичною душею селянина, освячений божественною силою. Згадаймо, які гарні звичаї пов'язані з будівництвом хати? Як вимогливо вибирається місце, орієнтири на сонце, як з божим благословенням закладають фундамент, і в'яжуть перший кут, зводять стіни і покрівлю, з якою радістю і щастям закінчують будівництво хати, ставлячи на честь тої днини барвисте «гільце»— дерево життя. Які поетичні повір'я, що заклинають у хаті різні деталі на щастя, достаток і лад, як все позначують магічними знаками, що охороняють від зла й нещастя. Тим власне ладом, або гармонією проникнуте все, що складає поняття українська хата.

І хоча хати на Україні були не надто багатими, і в них закладена була суть суворого спартанського життя; але побутову культуру завжди характеризувала висока естетика та почуття краси, що направлені були на всі прояви життя, освоєння природи, її щедрих дарів, творчої її трансформації. Український селянин-хлібороб генетично відчував красу природних матеріалів — золотисте сяйво соломи, колір, фактуру і м'якість дерева, міцність каміння, декоративність кольорових глин тощо. Особливо жінки, які були берегинями родинного вогнища, своєю працею і творчим хистом приносили в хату затишок і радість, емоціональний настрій і поезію. Їхніми руками ви-

конувалися прикраси інтер'єра української хати — барвисті тканини, килими і рядна, домотканні рушники і покривала, обруси, віртуозні вишиванки, настінне малювання, майстерні витинанки. Жіночій працьовистості, охайності слід завдячувати, що українські хати виблискували на сонці чистими, білими стінами, на яких рефлексами відбивалося синє небо та на тлі буйної зелені садків вони ставали ще білішими. Все це надавало особливої чарівності й мальовничості українському пейзажу, розмаю сіл і хуторів, а середовищу настрою мирної елегійної задуми, мрійливої поваги, колористичної шляхетності. Про це, до речі, свідчать численні арабські та візантійські мандрівники, які залишили нам письмові згадки і сповнені захоплення описи українського села і хати зокрема. Згадаймо хоча б свідчення Павла Алепського XVII ст. Детальний опис української хати у вельми поетичній формі донесли до нас старовинні фольклорні записи пісень, врешті й твори української літератури, згадані влучно в книжці Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, І. Нечуя-Левицького, О. Довженка, М. Стельмаха, Л. Костенко тощо. Слід згадати й добрим словом українських митців, а також польських, російських, німецьких, чеських, які, милуючись українською хатою, вважали її синонімом ідилічного життя, дарма що в ній оселялися горе і нестатки й безпросвітна туга за волею. Пригадаємо відомі живописні твори Т. Шевченка-художника, С. Васильківського, І. Похитонова, А. Куїнджі, І. Рєпіна, А. Манастирського, І. Труша та багатьох інших. Усі разом вони створили живописну оду на честь української хати, що була невід'ємна від природи.

Дослідження української хати є найціннішими надбаннями для сучасних архітекторів, які проектуватимуть сільську садибу майбутнього, при реконструкції і забудові нових селищ у вільній незалежній Україні. Формуючи новий стиль житлової архітектури в Україні XXI століття вони матимуть можливість вивчити, оцінити, використати досвід, естетичну культуру і певні знахідки, що складалися в українській хаті, щоб цевтілити в художні засоби українського архітектурного стилю. В історії мистецтва такі спроби вже були, але ні разу не вдавалося їх довести до кінцевого результату. Цьому перешкоджала відсутність української державності. Пригадаймо хоча б пошуки архітектора В. Кричевського, художників С. Васильківського та М. Самокиша при будівництві за власним новаторським проектом Полтавського земства, чи вельми вдалі експерименти формування українського стилю на засадах народного зодчества групою архітекторів на чолі з І. Левинським, чи, врешті, цікаві й сміливі спроби ентузіастів та патріотів української архітектурної традиції — представників «Петербургської громади», яка ще напередодні першої світової війни, розробляла основи нового стилю. Тут особливо проявили свої таланти ряд молодих архітекторів, таких як Д. Дяченко, Ф. Шумов, О. Литвиненко та інші[1]. Вони стали піонерами серед професіональних українських зодчих у відкритті «терра інкогніта», якою називалася українська народна архітектура, і яку, на жаль, ще й досі, мало знають сучасні зодчі. Один з французьких теоретиків архітектури Т. Еліот справедливо відзначав, що традиція ніколи не успадковується, вона здобувається тяжкою працею. Ця переконлива сентенція мимоволі згадується, коли читаєш книжку А. Данилюка. Скільки праці й пошуків криється за цими скупими рядками. Певні досягнення у використанні наших давніх традицій художнього будівництва мають архітектори української діаспори в Канаді та США. Про це свідчить творчість Радослава Жука, канадського архітектора, українського походження. Можливо, далеко від батьківщини, на віддалі краще і повніше сприймаються такі національні цінності, як феномен українських хат та церковного храму, що є невичерпними джерелами ідей для експериментування і творчості.

Автор розвідки «Українська хата» розглядає різні регіональні школи народної архітектури східних, західних та південних земель України — Поділля, Карпат, Полісся, Придніпров'я, Полтавщини, Слобожанщини, Чернігівщини, Волині, Закарпаття. Книжковий матеріал викладений в чотирьох розділах, що в свою чергу складаються з окремих нарисів з влучними поетичними заголовками, образно розкриваючи їхній зміст («Пам'ять про глиняно-солом'яну цивілізацію», «Слов'янська реліквія», «Переступи поріг з добром», «Копав, копав, криниченьку» та ряд інших). Останній з розділів «Традиції та сучасність», на нашу думку, найслабший — надто поверховий, висвітленням зазначеної теми. Тоді, як попередні викладені доступно, логічно, переконливо науково і заразом поетично, що читача охоплює глибокий інтерес до прочитаного, яке промовляє не тільки до розуму, але й до душі.

[1] *Чепелик В.* Ентузіасти українського архітектурного стилю.— Архітектура України.— 1991.— № 1.— С. 37.

Автор видання вдало наводить фрагменти пісень, приказок, рядки народної і класичної поезії, де присутній безсмертний образ рідної української хати.

Слід відзначити привабливі документальні графічні малюнки художника Я. Фота, що відзначаються легкістю штриха, вдало доповнюють текстовий матеріал, співзвучні до нього пізнавальністю і поетичною настроєвістю.

На нашу думку, такий вдячний та цікавий матеріал можна було зробити подарунковим, навіть «валютним», в гарній обкладинці, з більшою кількістю кольорових ілюстрацій, художніх творів живопису й гравюри видатних митців.

Архип Данилюк, як вчений та популяризатор наукового краєзнавства, має дар розповідати читачеві просто, захоплююче і переконливо. Його книжка своєчасна, і вона заповнить ще одну прогалину в історії рідної культури і, безперечно, сприятиме розширенню нових знань у галузі українознавства.

Христина САНОЦЬКА

Львів

СТРУКТУРА ТА СЕМАНТИКА КАЗКИ: МОЖЛИВОСТІ МЕТОДИКИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Кербелите Б. Историческое развитие структур и семантики сказок: На материале литовских волшебных сказок.

Вильнюс: Вага, 1991.— 380 с.

Таїна народної казки приваблює кожного з дитинства. Вже в іншій іпостаті, проте не менш загадковими, постають таємниці казки для дослідників. З казкою пов'язані справжні відкриття, що позначилися на подальшому шляху розвитку не лише казкознавства, але й фольклористики та етнології. Йдеться, передусім, про дослідження В. Я. Проппа, в яких закладено принципово нові принципи аналізу фольклорних явищ. Його ідеї виявилися особливо актуальними. В цьому ж напрямку йшов розвиток і світової науки, тому небайдужими до них виявилися й зарубіжні фольклористи, які, щоправда, змогли познайомитися з ними лише через кілька десятиріч після створення. З появою і розвитком структурно-семіотичних методів досліджень (К. Леві-Строс) було покладено край переважно інтуїтивному осмисленню текстів і розпочато значно глибший їх аналіз, що дозволяє розглядати й порівнювати тексти, виходячи з уявлень про їх структуру та сутність.

Новим кроком на цьому шляху стало дослідження Броніслави Кербеліте, присвячене розгляду структур та семантики фантастичних казок та їх історичної динаміки. Роботу виконано на матеріалі литовської традиції із залученням близько 11,5 тис. казкових текстів, а також кількох сотень творів інших прозових жанрів. Вона є результатом багаторічної роботи автора над описом архівних матеріалів, що зберігаються у Інституті литовської літератури та фольклору Академії наук Литви, і створенням Каталога литовського оповідального фольклору. Необхідність вирішення суто практичних завдань, глибоке володіння емпіричним матеріалом зумовили вихід на нові рубежі в їх теоретичному осмисленні.

Основне завдання, що стояло перед дослідницею, визначене вже самою назвою книжки. І тут видається дуже важливим підкреслити поєднання структурно-семіотичного та історичного аспектів, в той час як для більшості структурних студій превалюючим є саме розгляд явища на синхронному зрізі. Не вдаючись до викладу змісту монографії, все ж дозволимо собі звернути увагу на її структуру. Б. Кербеліте пропонує методику дослідження прозаїчного тексту, якому властива сюжетність, що, на наш погляд, може бути використана не лише при розгляді фантастичної казки, а й набагато ширше, оскільки вона дає принципи формалізованого опису структур та семантики текстів. Годі й говорити, що використання литовського матеріалу як відправного при аналізі аж ніяк не обмежує сферу прикладення методики та результатів дослідження, оскільки одержані висновки, як і сама методика, надзвичайно істотні і для розгляду інших національних традицій. Найкращим доказом цього є розроблена класифікація типів елементарних сюжетів, значення якої, безперечно, виходить за рамки цієї тради-

ції. Дослідниця відзначає, що загальнолюдський характер «прагнень героїв елементарних сюжетів, з котрих витворені фантастичні казки, робить зрозумілим той факт, що дуже подібні твори побутують у фольклорі різних народів» (с. 108).

Робота вирізняється стрункістю викладу, що безпосередньо пов'язані з характером методики аналізу та опису текстів фантастичних казок. Дана методика (детальний її опис див. на с. 20—22) враховує складність багаторівневої організації тесту фантастичної казки і створює можливості семантичної інтерпретації — «перекладу» текстів на абстрактну мову і забезпечує можливість їх зіставлення (с. 19). Дослідниця вважає, що у процесі функціонування тексту постійно відбувається семантична інтерпретація його носіями і це дає підстави «сподіватися, що таким шляхом вдасться виявити дещо незмінне, що збереглося у казках при незліченних оновленнях та «перекладах» на більш сучасну мову, а значить і розкрити їх давню змістову основу» (с. 49). Введення поняття «елементарний сюжет» на означення простих сюжетів, що здатні функціонувати самостійно або у різних комбінаціях складають сюжети казок, і в яких зображене одне зіткнення двох персонажів (с. 273), видається значно більш плідним, ніж розгляд казок через поняття «сюжет» та «мотив». Головний висновок роботи про розвиток фантастичних казок від простих за структурою та семантикою текстів до складних полісемантичних утворень та теоретичне «відновлення шляху, що його пройшов той чи інший сюжет до оформлення у широко розповсюдженому вигляді» (с. 222), знаходить своє підтвердження у теоретичному передбаченні варіантів та версій і їх віднайденні у реальному побутуванні традиції.

Звичайно, тут присутня певна схематизація явища, і, якщо в логічному плані така вибудова видається коректною, то конкретний історичний процесс (а реальне побутування й поготів!) міг бути значно більш складним. Проте як визначення магістральної лінії розвитку, що їй дослідниця, до речі, знаходять переконливі історичні обгрунтування, вона безсумнівна.

Завершуючи цей досить широкий, однак, безперечно, неповний екскурс у зміст монографії, хочемо торкнутися іншого, на наш погляд надзвичайно важливого аспекту: чи ж вичерпується її значення тими висновками, що зроблені авторкою, і чи відкриває монографія Б. Кербеліте нові можливості для розвитку інших напрямків, тобто чи може бути застосована дана методика з метою дослідження інших фольклористичних проблем? На нашу думку ці питання мають одержати ствердну відповідь, і саме це видається вкрай важливим. Методика опису структури прозаїчного тексту, застосована авторкою, безперечно, буде використана при машинній обробці текстів, а саме це завдання стоїть зараз перед багатьма національними фольклористиками, зокрема українською. Адже зібрані сотні тисяч творів, число яких щодня збільшується, на жаль осідають у архівах і залишаються невідомими навіть широкій науковій громадськості, а про пересічного «споживача» вже й не йдеться. Згадаємо хоча б скарби фондів Етнографічної комісії, над машинною обробкою яких працюють нині науковці ІМФЕ. Тому вкрай актуальним є створення банку даних з народної культури. Методика, запропонована Б. Кербеліте, могла б бути з успіхом при цьому застосована.

Надзвичайно корисними можуть бути методичні засади зіставлення текстів і при дослідженні процесів усного побутування творів та процесів їх варіативного втілення. Адже пошук у цьому напрямку вже ведеться у фольклористиці, і наші особисті спостереження над цим процесом переконують у справедливості цього твердження. І нарешті, таке, здавалося б другорядне, проте істотне, зауваження: аналіз, здійснений дослідницею, переконує у тому, що в народній культурі нема нічого випадкового, не вартого уваги, і лише осмислення її у всій максимальній повноті може дати вагомі результати. На жаль, у сучасній українській фольклористиці часто через міркування суто естетичного або й ідеологічного характеру все ще панують уявлення про «класичні» тексти, яким надається перевага не лише в естетичному плані, що цілком закономірно, але й в суто науковому, що, на наш погляд, неприпустимо.

Цими міркуваннями, що виникли при читанні монографії литовської дослідниці, хотілося б поділитися з читачами у надії, що закладені в ній ідеї прислужаться також справі української фольклористики.

Олеся БРІЦИНА

Київ



З НАШОЇ ПОШТИ

КОНФЕРЕНЦІЯ З НАГОДИ 100-річчя Ф. ЕРНСТА

У листопаді минулого року в Сумах пройшла наукова конференція «Північне Лівобережжя та його культура XVIII — початку XX ст.», присвячена 100-річчю від дня народження історика мистецтва Федора Людвіговича Ернста (1891—1942). Крім господарів, у ній взяли участь науковці з Києва, Чернігова, Глухова та ін. Вперше за багато років звернено увагу на культуру Північного Лівобережжя України, або, як ще називають цей регіон — Гетьманщину.

В. В. Вечерський (Київ) у доповіді «Архітектура Північного Лівобережжя мазепиної доби і проблема «мазепинського барокко» загострив увагу на тому, що «національний архітектурний стиль» мазепиної доби не вкладається в рамки барокко і водночас має багато паралелей з архітектурою доби Відродження у країнах Європи. На думку доповідача, цей стиль був не чим іншим, як «українським Відродженням», але його не слід плутати з архітектурою Ренесансу на Україні, що була занесена з Польщі та Ломбардії. У доповіді «Література Північного Лівобережжя XVIII ст. про козацьку старшину» П. П. Охріменко (Суми) відзначив вагомість літератури Гетьманщини в громадсько-культурному житті того часу. Аналізуючи твори, П. П. Охріменко звернув особливу увагу на загадку походження твору «Сатира на слобожан». Відзначено, що література Північного Лівобережжя — своєрідна художня ілюстрація бурхливих подій на Україні XVIII ст., де надовго була приглушена ідея суверенітету й волі України. І. Ф. Тоцька (Київ) у своїй доповіді «Софійський собор та монастирський ансамбль у Києві в кінці XVII — початку XVIII ст.» приєдналася до думки Ф. Ернеста про те, що такі споруди як Софія Київська протягом довгого історичного періоду постійно ремонтувалися та підтримувалися, що забезпечило їх збереження до нашого часу. За допомогою малюнків художників, свідчень істориків, археологічних досліджень, архівних джерел було проаналізовано зміни в архітектурному обрисі Софії Київської внаслідок перебудов та пожеж. До історії живопису XVIII ст. Софії Київської звернулася Р. В. Фурман (Київ). У майстерні, що існувала при монастирі вже в 1740 р. працювали відомі на той час художники, але для виконання трудомістких робіт запрошувалися майстри й з інших монастирів. Про культуру Глухова XVIII століття розповіла Л. А. Макарова (Суми). Зокрема, увагу було приділено розвитку музичної культури у Глухові, адже там існувала перша в Росії співацька школа. Саме вона і стала колискою вітчизняного хорового мистецтва. Світове визнання здобули уродженці Глухова М. Березовський та Д. Бортнянський.

«Палац Кирила Розумовського в Батурині» — тема доповіді С. Ф. Гаврилової (Чернігів). Розповівши про історію створення Чернігівського художнього музею за проектом Ч. Камерона та проаналізу-

вавши його як архітектурну пам'ятку, доповідачка звернула увагу на маловідому картину Л. Ф. Лагоріо з колекції музею, на якій зображено палац К. Розумовського через 50 років після смерті гетьмана. Створив цей пейзаж художник у декілька сеансів з натури, але так і не закінчив, бо поспішав до Італії. Хоча творчість Л. Ф. Лагоріо досить добре відома, однак згадана картина була представлена вперше. Т. В. Слобожаніна (Чернігів) зробила доповідь на тему: «Німецький художник Карл Христіан Фогель та його зв'язки з Росією й Україною». Якщо творчість цього митця досить добре відома в історії мистецтва Німеччини, то в російській повідомлень про Фогеля небагато. Аналізуючи полотно Фогеля «Портрет родини Судієнка», що знаходилося у родовому маєтку господарів Очкіні під Новгород-Сіверським, Т. В. Слобожаніна відзначила, що це типовий твір для німецького «бідермейера» або «жанру у кімнатах» з його культом житла та родини. У маєтку М. І. Судієнка була зібрана величезна колекція, до якої входили картини російських, польських, голландських та фламандських живописців. На даний час з очкінської колекції у Чернігівському художньому музеї є тільки одне полотно Фогеля: «Анна Болейн за гратами». Про цю роботу доповідачка зняла відеофільм, який було переглянуто на пленарному засіданні. «Качанівка в творах живопису з колекції Сумського художнього музею» — повідомлення І. Т. Павленко (Суми). Коротко зупинившись на маєтку Тарновських — Качанівці та його значенні в історії вітчизняної культури, вона назвала роботи О. Волоскова, К. Маковського, І. Рєпіна, виконані авторами у Качанівці. В. В. Заїка (Глухів) розповів про культурне життя міста початку нашого століття. У кінці XIX — на поч. XX ст. Глухів переживав своє культурне відродження: відкриваються чоловіча та жіноча гімназії, вчительський інститут, створюється гурток місцевої художньої інтелігенції. Саме в цей час і потрапляє Ф. Ернст у Глухів. Близькими його товаришами були В. Романовський, Георгій та Володимир Нарбути. В. В. Заїка відзначив, що Г. Нарбут своєю творчістю ніби проклав шлях Ф. Ернсту — майбутньому історику мистецтва. Діяльність Ф. Ернста у справі охорони пам'яток культури висвітлив С. І. Побожій (Суми) у доповіді «З історії охорони пам'яток Північного Лівобережжя 20—30-х рр.». Особливу увагу звернуто на піклування Ф. Ернста про стан пам'яток архітектури та мистецтва на Сумщині. Проблеми, поставлені Ф. Ернстом у 20-х роках, актуальні і досі через їх невирішеність — резюме доповіді. Ю. С. Шемшученко (Київ) познайомив з маловідомими сторінками життя Ф. Ернста, пов'язаними з його арештами у 1933 та 1941 рр. Простеживши основні етапи кримінальної справи вченого, доповідач показав фальсифікаторську суть звинувачень, які інкримінувалися Ф. Ернсту.

Секційне засідання проходило в залах Сумського художнього музею. Краєзнавець з Сум В. Б. Звагельський ознайомив з життєвим та творчим шляхом київського археолога та архівіста М. Берлінського. Деякими роздумами та розвідками про два епітафійні портрети із зображенням подружжя Скоропадських з колекції Сумського художнього музею поділилася Є. С. Прохасько (Суми). Результати атрибуції маловідомої картини С. І. Васильківського «Мазепа» оголосив В. І. Кравченко (Суми). У доповіді «М. М. Ге в колі творчої молоді» В. М. Величко (Чернігів) торкнувся проблем навчально-педагогічної та виховної діяльності художника, які потребують необхідних з'ясувань та подальшого вивчення. Деякі відомості про мотиви орнаменту вишивок Лівобережжя подала В. О. Донченко (Чернігів). Питання про кількість гут на Сумщині порушила у своїй доповіді Л. К. Федевич (Суми). З історією Глинської керамічної школи ознайомила Є. І. Кочерженко. Взірці народної кераміки Північного Лівобережжя XVIII — поч. XX ст. з колекції Музею українського народного декоративного мистецтва у Києві проаналізувала Л. В. Сержант.

На науковій конференції було прийнято постанову, згідно якої, за пропозицією Ю. С. Шемшученка, вважати рік смерті Ф. Л. Ернста

— 1942. До сторічного ювілею у Глухові 25 жовтня на будинку чоловічої гімназії (нині педінститут) відкрито меморіальну дошку Ф. Ернсту, який навчався тут у 1900—1909 рр. Завдяки зусиллям установ культури Сум було випущено спеціальний номер газети «Панорама Сумщини», присвячений Ф. Ернсту. До конференції видрукувано збірник тез і афішу. Сумський художній музей влаштував виставку «Українська старовина XVIII — поч. XX ст.». В експозиції твори не тільки з Сумського та Лебединського художніх музеїв, але й краєзнавчих музеїв Сум, Конотопа, Ромен, а також приватних збірок С. І. Білоконя (Київ), В. В. Заїки (Глухів), В. М. Ханка (Полтава), Н. Н. Онацької (Харків). Її складовою частиною є виставка архівних документів та фотографій з рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН України, фондів Сумського краєзнавчого музею та приватної збірки В. В. Вечерського (Київ), а також фондів Уланівського історико-краєзнавчого музею на Глухівщині.

Сергій ПОБОЖІЙ

м. Суми

УНІКАЛЬНА УКРАЇНСЬКА КОЛЕКЦІЯ

У фондах Державного музею українського образотворчого мистецтва України знаходяться унікальні пам'ятки національного декоративного мистецтва XVII—XVIII століть. Це — металеві оправи євангелій, оздоблені карбуванням, гравіруванням, литвом, та до ікон, церковні предмети як водосвятні чаши, козацькі перначі, напрестольні хрести тощо (всього понад 300 одиниць збереження). В цих пам'ятках художнього металу яскраво відбилися традиції форми народної архітектури, декоративні мотиви місцевої флори. Вони вражають високим художнім рівнем і технічною досконалістю.

Одна з них відноситься до 1670 р. Це — оправа євангелія (ХП—261), що призначалася для печери Феодосія в Лаврі з підписом: «Господи, помяни душу раба своего Федора Золотаря». На срібному мережчатому різьбленому тлі, що являє собою сплетіння паростів, через прорізи яких видно червоний оксамит, укріплені наріжники і середник з різьбленими образами розп'яття та євангелістів. Оправа 1717 р. (ХП—266) роботи відомого київського золотих справ майстра Ієремії Білецького. В центрі викарбована на повний зріст постать св. Миколи, по кутах чотири пуклі, тло між якими заповнено пагінцями аканту. На оправі 1642 р. (ХП — 262), оздобленій пуклями, в центрі медальйон із зображенням у техніці карбування постаті архангела Михаїла з ченцем перед ним, споруди церкви. Петро Могила його віддав у Видубецький монастир. Оправа 1717 р. (ХП—218) роботи відомого київського майстра Івана Равича, його ж шата до ікони, прикрашена пишним рослинним орнаментом 1724 р. Прекрасна водосвятна чаша 1720, хрест напрестольний срібний з карбуванням — дар Петра Могили Братському монастирю також роботи І. Равича.

Вишуканої форми козацький пірнач XVII ст. Пера його головки мають прорізний ажурний орнамент. Він ще гравірований смугами.

Безліч унікальних пам'яток церковного призначення з чудовим декоративним оздобленням знаходяться в фондах ДМУОМ і ніколи не експонувалися.

Колекція народного дерев'яного різьблення зібрана з 1900 по 1914 р. в Державному музеї українського образотворчого мистецтва України. Вона складається з «царських врат», колонок від іконостасів, обрамлення ікон, церковних кафедр, свічників, аналоїв тощо. Зараз їх налічується приблизно 200 одиниць збереження: колонок — 56,



Архангел Михаїл.
Дерево, різьблення. XVIII ст. с. Лосятин

свічників — 47, царських врат—36. аналоїв — 4. киотів — 11, виносних хрестів — 6, 4 проповідницькі кафедри, картушів — 11, декілька рипид. У цих зразках народного різьблення XVII—XVIII ст. втілилася висока художня культура, творчий геній українського народу.

Кожному окремому експонату притаманна оригінальна своєрідність художніх рішень, що яскраво характеризує стиль творчих середовищ різних регіонів України. Різьблення Київщини репрезентують царські врата, колонки XVIII ст. з сіл: Зелена Діброва Звенигородського повіту, Ільїнці Липовецького, Ротичі, Смедин, Чоповичі, Солов'ївка Радомиського, Макаровка, Спиченці, Войтівці Сквирського, Лосятин Васильківського, Сотники, Пекарі Канівського.

Різьблення Волині походить з сіл: Рафаїловка, Колки Луцького повіту, Котельня Житомирського, Свинюхи Кременецького. Різьблення Поділля зібране з сіл: Леляки, Бершадські Піски, Вишня Вінницького повіту, Мар'янівка Гайсинського, Ходьковці Проскурівського. З Полтавщини привезені експонати з сіл Мосівка Пирятинського повіту, Вороньків Переяслівського, Домонтово Золотоніського.

Кожна пам'ятка оригінальна і цінна. При обмеженні мотивів — це в основному виноградні грона, квіти рожі, соняшника — щоразу нова, несподівана композиція, інше завершення верху царських врат, різноманітні рішення обрамлення при однаковій стовпообразній композиції в свічках. Так, у свічнику з с. Смедин Радомиського повіту Київської губернії (привезеному 1913 р.) вирізьблені майже поясні постаті янголів з опуклими рожевими щічками, голівки з українськими личками. Різьблення колонок наскрізне (дуже технічно складна робота) в вигляді ажурного плетива виноградних грон, гілок, розфарбованих золотом, зеленою фарбою. Соковитим листям аканту, що вигадливо, проте симетрично переплітається, оздоблені врата з с. Ходьківці Проскурівського повіту Київської губернії. Стримано вишукані царські врата з с. Пекарі Канівського повіту, привезені М. Біляшівським у 1904 р. з Введенської церкви (1766 р.). Прекрасне різьблення з Ільїнської церкви с. Корсуні Канівського повіту, привезене до музею в 1907 р. Пластичне, світлотіньове рішення, глибоке наскрізне різьблення характеризує різьблені колонки з церков Різдва Богородиці (1770 р.) с. Макаровки на Київщині та с. Ротичи (1700 р.).

Важливо зазначити, що М. Біляшівський, який вивчав Черкаський, Канівський повіти, привозив і збирав найрізноманітніші речі, тобто разом з царськими вратами він зібрав і величезну колекцію дерев'яної скульптури XVII—XVIII ст. з цих же церков. Так, постаті янголів з іконостасу с. Спиченці, святих, апостолів, архангелів з с. Чоповичи,

евангелістів з с. Свинюхи Кременецького повіту Волинської губернії яскраво репрезентують маловідому загалом українську церковну народну скульптуру і становлять разом з іншим різьбленням цілі іконостасні комплекси. В 1913 р. М. Біляшівський привіз з Свято-Богословської церкви с. Лосятин (1746 р.) Васильківського повіту Київської губернії скульптуру архангела Михаїла (XVIII ст.). Цікаво, що він в одязі римського воїна, у шоломі, з крилами, мечем у руці, має типове українське личко з опуклими рожевими щічками, весь розфарбований, що характерно для української народної скульптури.

Скульптура архангела Михаїла була знайдена і в Ольвіополі Херсонської губернії, про що сповіщав М. Біляшівський[1]. Професор М. Петров, викладач, упорядник Церковно-археологічного музею при Київській духовній Академії сповістив про придбання цього твору. Подібна ж скульптура надійшла з с. Сотники Канівського повіту Київської губернії. Прототипом її вчені вважали стародавнє візантійське зображення Михаїла, знайдене під олтарем Софії Константинопольської VI ст.

З Київської Духовної Академії походить дерев'яна проповідницька кафедра із зображенням Карпократа, представника олександрійської філософської школи гностиків II ст., який чомусь часто зустрічається в українському живопису XVIII ст. В свій час, М. Драган, дослідник львівської школи дерев'яного різьблення, зазначав, що придніпровська, взагалі східна школа українського різьблення, зовсім не досліджена, але то була школа з неабиякими творчими можливостями, з великим розмахом у вирішенні мистецьких завдань.

Ці перелічені твори лише маленька частка великої спадщини українського народного різьбярства, яке вписало яскраву сторінку в світову культуру. Зібрані скарби були врятовані 1900—1901 роках М. Біляшівським, Д. Щербаківським, Ф. Ернстом. Їх збирання продовжувалося і в 1920-х роках, коли закривалися церкви у Києві. Тоді потрапили в музей різьблення з Набережно-Микільської і Приорської церков, Видубецького монастиря тощо.

Г. Павлуцький в своєму дослідженні «Історія українського орнаменту» зазначав: «У Києві було понад десятки іконостасів, найвизначнішими з них — іконостас Успенської церкви на Подолі, Щекавицької церкви Петра й Павла, церкви грецького монастиря, Георгіївської та Трьохсвятительської церкви в старому місті»[2].

Багато що з цього загинуло, але те, що зібрали наші попередники досі (з 1900 р. до 1991 р.) не показано в музейній експозиції. Причини вказуються різні — і нестача площі, і нереставрованість творів (з деяких, звичайно, з 1900 р. вже злізла фарба, але ж різьблення поки що збереглося), і відсутність реставраторів по дереву.

Змінилися часи, люди жадають причаститися до національної культури, перейнятися її духовністю, «а воз и ныне там»: в підвалах фондів, в темряві тішить красою німі стіни.

Інна ПАРХОМЕНКО

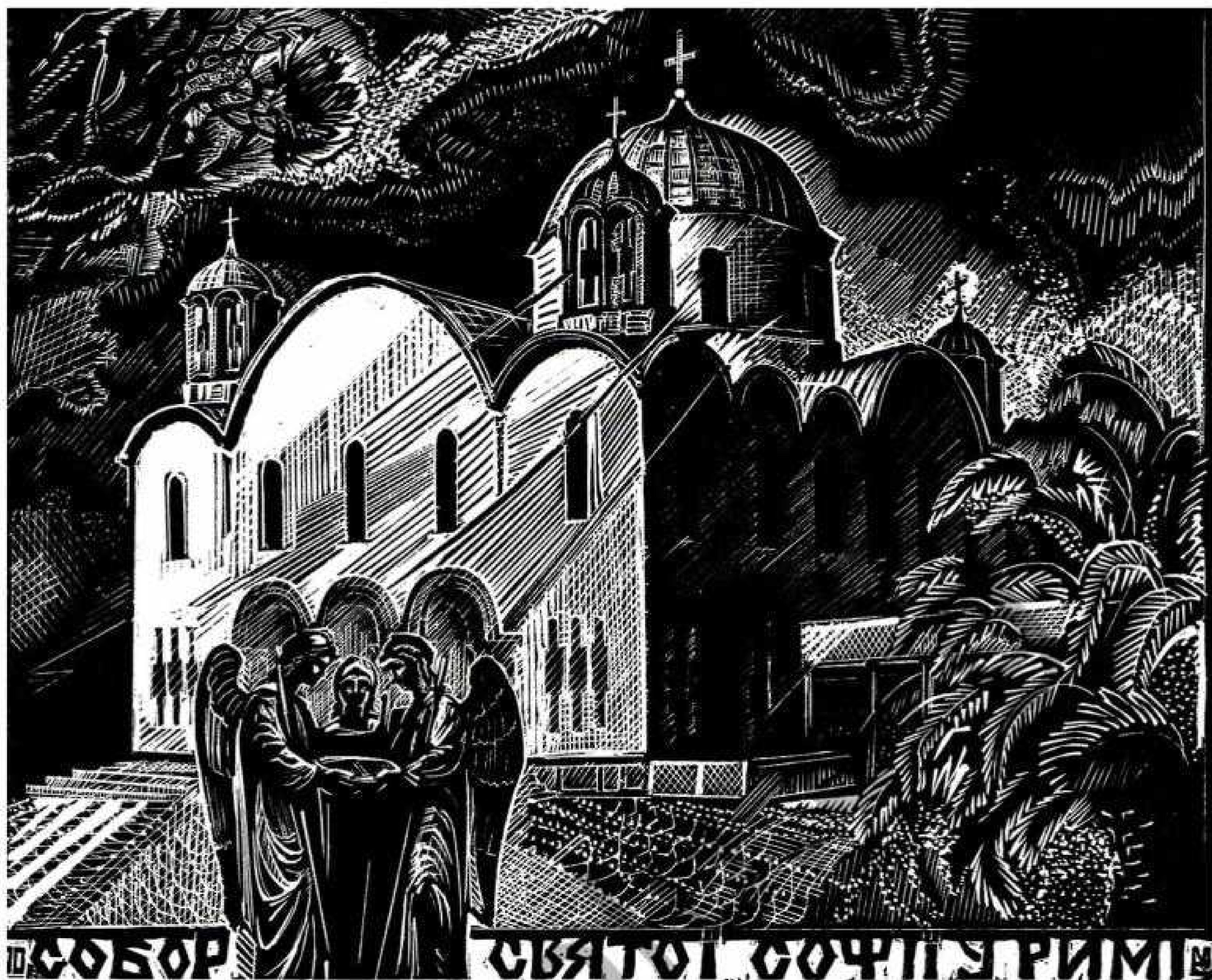
Київ

[1] *Биляшивский М.* Зб. Археологическая летопись южной России.— 1900.— Т. 11.— С. 63.
[2] *Павлуцький Г.* Історія українського орнаменту.

В ЖУРНАЛЕ

IN THIS ISSUE

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1, 4 с. Київська Святософійська Богородиця — Оранта. Покрова. З альбома Дмитра Блаженовського «Українські релігійні вишивки».— Рим, 1984. Фоторепродукції Валерія Хлібцевича.



Микола Стратілат.
Собор Святої Софії у Римі.
Гравюра. Рим. 1990.

1 крб. 80 коп.

Індекс 74328

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ



НАУКОВА ДУМКА

ISSN 0130—6936. Нар. творчість та етнографія, 1992. № 2. 1—96